

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**Derivas do brega paraense:**  
escutas em tempos e lugares múltiplos

Rafael José Azevedo

Belo Horizonte  
Maio de 2019

Rafael José Azevedo

# Derivas do brega paraense:

escutas em tempos e lugares múltiplos

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação Social da  
Universidade Federal de Minas Gerais  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Doutor em Comunicação

Linha de Pesquisa: Textualidades Midiáticas  
Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal

Belo Horizonte  
Maio de 2019

301.16 Azevedo, Rafael José  
A994d Derivas do brega paraense [manuscrito] : escutas em  
2019 tempos e lugares múltiplos / Rafael José Azevedo. - 2019.  
222 f. : il.  
Orientador: Bruno Souza Leal.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Música popular- Teses. I. Leal, Bruno Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Ata da Defesa de Tese de Rafael José Azevedo**  
**Número de Registro na UFMG 2015652064**

Às oito horas e trinta minutos do dia 10 de maio de 2019, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores Bruno Souza Leal (Universidade Federal de Minas Gerais), Mozahir Salomão Bruck (Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais), Carlos Magno Camargos Mendonça (Universidade Federal de Minas Gerais), Nisio Antonio Teixeira Ferreira (Universidade Federal de Minas Gerais) e Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – via skype), e pela professora doutora Maria Cristina Leite Peixoto (Universidade FUMEC). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do aluno do doutorado Rafael José Azevedo, orientado pelo professor doutor Bruno Souza Leal, intitulado “**Derivas do brega paraense: escutas em tempos e lugares múltiplos**”, requisito final para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Textualidades Midiáticas. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Bruno Souza Leal, apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Rafael José Azevedo. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Doutor em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão, que encerrou a sessão lavrando o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de maio de 2019.

Prof. Dr. Bruno Souza Leal  
(orientador - UFMG)

Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho  
(UFRB)

Profa. Dra. Maria Cristina Leite Peixoto  
(FUMEC)

Prof. Dr. Carlos Magno Camargos  
Mendonça (UFMG)

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck  
(PUC-MG)

Prof. Dr. Nisio Antonio Teixeira  
Ferreira (UFMG)

*À minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos:  
por tanto me ensinarem música*

*Dedico esse trabalho à memória do  
carnavalesco de Campos Gerais,  
Vaguinho Glória Glória*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao Bruno pela escuta e pela longa e paciente parceria; por ter lançado, enfim, a semente desse projeto dizendo "porque você não estuda calypso?". Esse agradecimento se estende aos professores Elton e Jorge pela banca de qualificação e pelos diálogos. Agradeço também a leitura cuidadosa e acurada do projeto pelos professores Geane e D'Andrea.

Agradeço, também, o cuidado e a abertura dos professores Héctor Fouce, Cristinha Peñamarín e Wenceslao Castañares (em memória) da Complutense de Madrid. Agradeço, ainda no âmbito da Complutense, à professora Victoria Eli Rodríguez pelas indicações de leitura e pela rica conversa sobre a etnomusicologia caribenha. Estendo o agradecimento aos colegas Josep Pedro e Fernán del Val, importantes interlocutores ao longo do sanduíche.

Agradeço especialmente os colegas Felipe, Vicente, Igor e PH pela força nas revisões. Aos amigos que, indiretamente escreveram essas páginas: Nuno, Iara, Ju Soares, Vanessa, Vê, Felipe, Carlos Alberto, Marra, Bernard, Bolívia, Denise, Nisio, Flávio, Belle, Fernanda, Paulo B, Zé Henrique, Lu Xavier, Viero, Ana Carina, Ju Salles, Babi, Gober, Zic, Damy, Luciana Andrade, Rafandrade, Angela, Edu Rosse, César e Mendonça. Aos parceiros de lamas e de historicidades: Itania, Manuca, Edi, Ju Gutmann, Val, Igor, Tess, Carol Garcia. E também: Nando, Suzana, Joana, Victor Braga, Ártemis, Aspahan, Cecília, Walter, Lary, Livia, Conga, Diogo, Joy, Terencio, Xuxa, Feijão, Juarez, Campolina, Léurie e Vivi, Bonito, Lu, Samuca, Déli, Pru, Tivic, Sarinha, Dora, Elias, Bruno Ianni, Mannu, Igor, Caio e Francisco, Maurição, João Carvalho, Lorena, Tati Lis, Dani Pinto, Lorena Martoni, Natas, Mau, Villaça, Cristina!, Cecília, Lohana, Aline, Pajé, Luana, Tubaras, Magno Córdova, Thalim, Cadu, Frias, Nadkarni, Makely, Durães, Elias, Lorena Martoni, Dudu e Ká. Em Madrid: Minax, Rocio, Vir, Ariana e Vero. Mari pela cumplicidade e apoio nos momentos mais adiantados da escrita. Clara, por acompanhar e apoiar a construção da pesquisa. Das redes musicais-acadêmicas-afetivas: Fabrício Silveira, Thiago Soares, Talita Baena, Jeder Janotti Jr, Felipe Trotta, Lu Xavier, Simone Luci, Carmen Lucia José (em memória), Martha Ulhôa.

Aos colegas da Una, em especial à Joana e à Marília: pela paciência e ciência sobre a importância dessa escrita.

Às rolezeiras de Madrid: Ana, Nil, Thaisa, Thays, Chico, Jaque, Debs, Frabício, Mariana, Tamires e Rogéria. Muito amor no processo!

Aos amigos, informantes e parceiros de/em Belém: Hans Costa, Vivi Chaves, Ângelo Cavalcante, Bruno Rabelo, Sonia e Félix Robatto, Luna Bibas, Luana Klautau, Leo Bitar, Evna, Bibi, DJ Maluquinho, Josiel, Timba, Edvaldo (Azul), Bruna Brandão, Juca Culatra, Vincent Rosenblatt, Zek Picoteiro. Aos interlocutores da pesquisa sobre brega paraense: Rodrigo Boi, Maurinho Raiz, Antonio Mauricio da Costa e Paulo do Amaral.

Obviamente, um agradecimento especial àqueles que compartilharam especialmente as palavras que dão lastro à tese: Walmir Melo, Kim Marques, Wanderley Andrade, DJ Zenildo, Vladimir Cunha, Léo Platô, Tonny Brasil, Marquinho Pará, Will Love, Marcos Maderito, Hellen Patrícia, Gina Lobrista, Valéria Paiva, Diego Pires e Beto Fares.

Por fim, agradeço o apoio institucional da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, através da bolsa, tornou possível minha dedicação exclusiva à pesquisa de doutorado que aqui se conclui. Agradeço, também, ao PPGCOM da UFMG - em especial à Elaine e à Tatiana - pelo profissionalismo e prontidão no atendimento de nossas demandas e urgências acadêmicas.

'brigado, gente!

*O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria a ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.*

*Homi K. Bhabha, O local da cultura*

## RESUMO

Esse trabalho sintetiza a busca por se compreender o brega paraense, fenômeno de música popular feita no Brasil que vem sendo debatido com efervescência nos últimos anos. O que se propõe é perceber aquilo que o fenômeno abordado busca demarcar ao se inscrever no mundo enquanto expressão musical legitimada historicamente. Tendo em vista essa intenção, a tese foi se organizando a partir de alguns movimentos imprescindíveis. Inicialmente há um esforço de apresentar como um conjunto de experiências geracionais/musicais pôde fundamentar a construção de interesses relativos a musicalidades que se desviam de determinados padrões valorativos e esquematismos históricos. Em seguida, relata-se a busca por traçar características da música brega e do brega paraense a partir de leituras e de escutas múltiplas. Tendo em vista esses dois gestos, apresenta-se, então, uma gradual construção de um problema de pesquisa que foi apontando para a necessidade de aproximar-se dos lugares por onde o brega paraense transita. Na intenção de compreender esse lugar, seus tempos e sua musicalidade, um caminho imprescindível foi o deslocamento em direção à cidade de Belém, capital do Pará, onde se inscreveram as derivas que desembocaram, enfim, em reflexões em torno das temporalidades e espacialidades que atravessam o brega paraense.

**Palavras-chave:** brega paraense; lugar; temporalidades.

## RESUMEN

Este trabajo sintetiza la búsqueda por comprender el *brega paraense*, fenómeno de música popular hecha en Brasil y que se ha debatido con intensidad en los últimos años. Lo que se propone es percibir qué elementos el fenómeno abordado busca demarcar al inscribirse en el mundo como expresión musical legitimada históricamente. Teniendo en cuenta esa intención, la tesis se organiza a partir de algunos movimientos imprescindibles. Inicialmente hay un esfuerzo de presentar cómo un conjunto de experiencias generacionales/musicales pudo fundamentar la construcción de intereses relativos a musicalidades que se desvían de determinados estándares valorativos y de esquematismos históricos. A continuación, se relata la búsqueda por delinear características de la *música brega* y del *brega paraense* a partir de lecturas y de escuchas múltiples. Como consecuencia de estos dos gestos, se presenta, enseguida, una gradual construcción de un problema de investigación que apunta a la necesidad de acercarse a los lugares por donde el *brega paraense* transita. En la intención de comprender ese lugar, sus tiempos y su musicalidad, un camino imprescindible fue la locomoción hacia la ciudad de Belém, capital del estado del Pará, donde sucedieron las derivas que desembocaron, en fin, en reflexiones en torno a las temporalidades y espacialidades que configuran el *brega paraense*.

**Palabras clave:** *brega paraense*; lugar; temporalidad.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fim do bloco da história do brega no DVD de 15 anos da Calypso.....	22
Figura 2 - Compacto de Roberto Carlos vendido em um sebo em Madri .....	34
Figura 3 - Flyer de divulgação virtual do evento.....	67
Figura 4 - Salão da festa Pop White no Pará Clube.....	68
Figura 5 - Flyer da palestra "As origens da lambada" .....	72
Figura 6 - Recorte da capa d'O Liberal.....	74
Figura 7 - Flyer de divulgação do show de lançamento do <i>Belemgue Banger</i> .....	75
Figura 8 - Flyer da festa Bregaço no Mormaço .....	78
Figura 9 - Montagem com os registros do show do Gigantes do Brega.....	82
Figura 10 - Flyer da festa "Segundas intenções" com a aparelhagem Ouro Negro....	88
Figura 11 - A nave em forma de tigre do Ouro Negro .....	89
Figura 12 - Wanderley Andrade no dia da entrevista .....	95
Figura 13 - Flyer da festa Lambateria .....	98
Figura 14 - Portão da sede da aparelhagem Brasilândia.....	102
Figura 15 - DJ Zenildo em meio à discoteca do Brasilândia.....	104
Figura 16 - Flyer da festa Esfrega .....	106
Figura 17 - Flyer do Festão dos Fogos com Crocodilo e Mr. Catra .....	111
Figura 18 - Vincent Rosenblatt fotografara Mr. Catra no Crocodilo.....	113
Figura 19 - A nave do Crocodilo, luzes acesas, fim de festa.....	115
Figura 20 - Palácio dos Bares na praça Princesa Isabel.....	116
Figura 21 - Banda Xeiro Verde no Templários .....	128
Figura 22 - Flyer de divulgação do Café Clandestino .....	133
Figura 23 - <i>Selfie</i> tirada por Valéria Paiva no show da Fruto Sensual .....	136
Figura 24 - Flyer de divulgação da agenda do Brasilândia .....	137
Figura 25 - Casais dançam ao lado do Calhambeque da Saudade.....	138
Figura 26 - Capas de compactos da ERLA.....	154
Figura 27 - Aglomerados subnormais selecionados em Belém.....	162

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>Por que estudar música brega?</b> .....	<b>1</b>
<b>PARTE 1 - ENCURTANDO A DISTÂNCIA</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>4</b>
<b>Da MPB ao brega paraense: a experiência como ponto de partida</b> .....	<b>4</b>
1.1 Uma experiência geracional .....	4
1.2 Mas como eu fui chegar no brega paraense? .....	13
1.3 Performances do brega paraense .....	21
1.4 Mapeando as redes: primeiro movimento metodológico .....	24
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>31</b>
<b>Textualidades e heranças da canção brega</b> .....	<b>31</b>
2.1 Um filho (bastardo) do iê-iê-iê .....	32
2.2 A modinha, ancestralidade romântica da dor-de-cotovelo? .....	37
2.3 A dor-de-cotovelo: entre o samba-canção e o bolero .....	40
2.4 Depois dos anos 1980: o <i>breganejo</i> .....	45
2.5 Mediação tropicalista, procedimento cafona e "breguização" .....	49
2.6 O brega-brega .....	55
2.7 Do brega ao brega paraense: um estado da arte .....	59
<b>PARTE 2 – O BREGA PARAENSE E SUAS DERIVAS</b> .....	<b>64</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>64</b>
<b>Percursos e conversas em Belém do Pará</b> .....	<b>64</b>
3.2 Diário de campo .....	66
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>141</b>
<b>Os lugares do brega paraense</b> .....	<b>141</b>
4.1 A periferia como lugar do brega paraense .....	144
4.2 Uma periferia ao centro .....	162
4.3 Brega paraense: espaços de consumo e de produção .....	169
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>178</b>
<b>Derivas temporais</b> .....	<b>178</b>
5.1 Passados presentes: diálogos em processo .....	179
5.2 Em busca de um passado próprio .....	190
<b>DERIVAÇÕES</b> .....	<b>199</b>
<b>O brega enquanto tradição?</b> .....	<b>199</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>202</b>

# INTRODUÇÃO

## Por que estudar música brega?

Desde que iniciei minhas pesquisas em torno da música brega, esteve claro que meu crescente interesse pelo tema revelava uma relação entre dois aspectos. Em primeiro lugar, minha afeição por fenômenos musicais estigmatizados, marginalizados, subalternos, periféricos resulta da assimilação de sociabilidades e sensibilidades que me encorajaram a questionar minha própria formação no que se refere ao consumo de música popular. Em segundo lugar, e após muitos esforços de organização e construção de questões mais propriamente acadêmicas, tornou-se claro que tais interesses carregam traços de uma experiência geracional algo específica. Relatarei, partindo disso, uma série de ocorrências que, a meu ver, tornaram possível a construção de um quadro contextual que permitiu não apenas definir em específico um problema de pesquisa em Comunicação, mas que ressalta a pertinência do tema sobre o qual me debruço nesses últimos 5 anos: o brega paraense.

Em um segundo momento, eu trago, nesse texto, um conjunto relativamente extenso de trabalhos que tratam de fenômenos mais gerais ligados à música popular produzida em nosso país. Tais leituras surgem como material pertinente pois elas vêm revelando, em primeiro lugar, que a música brega tende a ser desconsiderada em trabalhos de cunho mais historiográfico; mostram também que o brega, em função de sua própria especificidade terminológica, é algo atravessado pela incompreensão. São exatamente os limites e problemas dos esforços de apreensão do fenômeno que acabam por mostrar a potência da discussão que inicio aqui.

Fui projetando também um quadro de referências constituído por canções e histórias: tudo isso foi sendo acessado através de meios eletrônicos, de material audiovisual diverso e de alguns trabalhos acadêmicos dedicados ao brega paraense (LEMOS; CASTRO, 2008; AMARAL, 2009; COSTA, 2009; BARROS, 2011; COSTA, 2013; MAGALHÃES, 2017). Desse quadro algumas hipóteses e perguntas foram se desprendendo e delas fui construindo o que me pareceu uma investigação realmente pertinente fundado na necessidade de buscar mais proximidade em relação ao "circuito bregueiro de Belém" (COSTA, 2009). Fiquei hospedado na capital paraense cerca de 20 dias entre outubro e novembro de 2016: foi o tempo de experimentar uma série de shows de música brega, de ir às afamadas festas de

aparelhagem e, enfim, de conversar muito sobre música com diversos agentes - músicos, dançarinos, produtores, DJs, radialistas, fãs, jornalistas, entusiastas etc. Tais conversas se deram em situações que iam desde encontros descontraídos no mercado Ver-o-Peso a debates mais institucionalizados em torno do brega e de outros fenômenos importantes para a cena musical local, tais como lambada e carimbó.

Um diário que informa sobre minha circulação pelas festas e pela cidade começou a ser redigido ao longo desse período de trabalho de campo. Esse diário integra essa tese, assim como uma compilação de parte de um grande conjunto de canções que fui conhecendo e escutando em meio a essa experiência - que integrarão uma coletânea que ainda pretendo disponibilizar (a precariedade dos arquivos é um caso à parte no que se refere ao brega paraense).

Inicialmente, a proposta é construir um lugar de construção de problemas que foi se erigindo nos movimentos de aproximação ao fenômeno abordado. Dessa forma, minha própria relação com essa musicalidade brega e modo como isso foi se moldando com o passar dos anos aparece aqui como um pano de fundo da investigação. A demarcação geracional, assim, sinaliza ser parte não apenas da problemática geral que sustenta a tese, mas é tomada como um ponto de inflexão que veio amparando as inquietações que se desenham diante desse "primo pobre da MPB" que é o brega.

Uma das fontes de toda essa inquietação reside, afinal, na própria indisponibilidade de informações em torno do fenômeno. Por um lado, é algo dificultoso encontrar substrato para se pensar o brega a partir de objetos que seriam habituais (tais como álbuns); por outro, o brega sofre com uma espécie de apagamento na história. O segundo capítulo, então, se organiza como um esforço de qualificar suas raras aparições nas páginas oficiais da história da música popular feita no Brasil.

Diante, então, da construção desse aparato experiencial e histórico, adentramos à segunda parte da tese. Inicialmente, como forma mesmo de tornar o leitor mais próximo do universo do brega paraense, assim como revelar gestos metodológicos praticados ao longo da pesquisa, trago um diário de campo que revela os caminhos percorridos ao longo dos dias de trabalho de campo.

Como forma de desdobramento desse momento talvez mais descritivo da tese, há dois gestos de aproximação ao fenômeno que se instauraram depois de escutar repetidamente as falas que pude colher em entrevistas semiestruturadas ao longo dos

dias em Belém. O mote do capítulo 4, foi investir na percepção de como o brega paraense se organiza a partir de relatos e experiências que o relacionam a lugares de pertencimento.

O capítulo 5, por sua vez, se organiza a partir das temporalidades que atravessam e configuram o brega paraense. Algo que ficou evidente a partir das falas nativas é que o brega, ao instaurar relações espaciais, é um campo de disputas entre temporalidades múltiplas (divergentes, convergentes). Ao abordarem a passagem do tempo do brega paraense, elas revelam relações muito complexas com passados que, no presente, emaranham-se em meio a novas formas de nomear o que ele é no presente.

Chegando ao final do trabalho, o que se propõe é a defesa da necessidade de se escutar o brega paraense e os atores a ele envolvidos. E a escuta, assim, figura não apenas como um ponto de partida, mas como método de apreensão e reflexão diante de um fenômeno musical em constante mutação e que preza pela experimentação *in loco*. Há assim duas escutas que derivadas e complementares que atravessaram a pesquisa: uma delas *in loco*, não podendo ser tão detalhada e que possibilitou a colheita referencial e repertorial; uma outra seria a escuta que foi então se inscrevendo refere-se ao colhido, uma escuta reduzida, uma escuta que buscou ser sensível a fala manifestações que se localizam em tempos e espaços distantes de presentes mais homogeneizados e hegemônicos.

Essa tese é sobre uma busca por outros presentes.

# PARTE 1 - ENCURTANDO A DISTÂNCIA

## CAPÍTULO 1

### Da MPB ao brega paraense: a experiência como ponto de partida

#### 1.1 Uma experiência geracional

Entrei, em 2005, aos 19 anos, no curso de Jornalismo da UFMG com muitas certezas em torno daquilo que deveria ser tomado como "música de qualidade" e daquelas que seriam as "condições ideais" para se apreciar música; eu aceitava, ademais, que expressões como MPB, *indie rock*, "música alternativa" eram distintivos que antecipavam minhas experiências e guiavam minhas escolhas. Muitas das minhas vivências mais remotas com música popular - sobretudo com canções, com palavra cantada - foram, assim, sendo moldadas de acordo com tais preceitos. Entretanto, não há como esconder que minha formação transcendeu esse tipo de segmentação: enfim, sou parte de uma família extremamente musical cujo núcleo mais próximo me proporcionou experiências que desafiam qualquer categorização muito estanque.

De um lado, o da família de meu pai, parecia se organizar todo um conjunto de informações "mais sofisticadas", "cosmopolitas" e "modernas" relativas às canções que escutávamos em um ótimo aparelho Technics que tínhamos em casa na virada dos anos 1980 aos 1990: medalhões da MPB como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Simone, Chico Buarque, Dorival Caymmi e, acima de todos, Milton Nascimento, eram a própria incorporação desses valores. Do outro, a partir do núcleo familiar de minha mãe, vinha, enfim, o que me informava sobre o "arcaico", o "caipira", o "interiorano" e o "massivo": na casa de minha avó, o toca-discos, o toca-fitas e as rádios estavam sempre ocupados por diferentes gerações de duplas sertanejas e caipiras como Tião Carreiro & Pardinho, Trio Parada Dura, Zezé di Camargo & Luciano e Chitãozinho e Xororó.

Curiosamente, em minha casa o consumo musical já contradizia essa aparente dicotomia: minha mãe - nascida em 1956 - sempre mostrou-se mais inclinada a valorizar a chamada MPB, tomando Elis Regina como seu maior ídolo. Meu pai - nascido, por sua vez, em 1931 - era alguém que, naquela primeira metade dos anos 1990, transitava com muita naturalidade entre diferentes domínios da música popular e da música pop de distintas épocas. No carro de minha mãe, escutávamos toda a sorte

de fitas k7 de artistas da MPB, no de meu pai escutávamos desde as últimas novidades da música eletrônica nacional e internacional até os registros sertanejos "mais clássicos" de duplas como Milionário & José Rico. Em meio a isso, sob a influência de irmãos e primos que já adentravam a adolescência, acabei tendo contato com expressões cancionais mais "contemporâneas" tais como Legião Urbana, Daniela Mercury, Marisa Monte, Cássia Eller, Oasis, Nirvana e Green Day.

Como que envolvendo toda essa história, estava a cidade onde fui criado: Campos Gerais, que fica no Sul de Minas Gerais e que, naquele período, contava com cerca de 25 mil habitantes. Tratava-se de um lugar atravessado por uma cultura predominantemente rural, mas que parecia buscar abandonar seus traços "rudimentares" em favor da urbanização. O início dos anos 1990 foi marcado pela intensificação da pavimentação das vias e pelo aquecimento econômico no meio urbano - os impactos aparentemente positivos do Plano Real foram bem perceptíveis.

No início daquela década foi inaugurado um importante espaço para eventos festivos, o Parque de Exposições José Júlio Coelho - o nome é homenagem ao meu avô materno, já falecido na época. Coincidente à inauguração, acontecia uma das edições da Festa do Cavalo de Campos Gerais, organizada pela Companhia de Rodeios Roseta de Prata, empreendimento que contava com o trabalho de alguns irmãos de minha mãe. Na noite de abertura da festa, após assistirmos, ao lado de minha avó Maria, uma série de falas oficiais e entusiasmadas, tínhamos o início das festividades com atrações como parque de diversão, feiras, leilões, rodeios, desfiles e, afinal, shows musicais.

A Festa do Cavalo tornou-se um dos eventos mais importantes da região Sul de Minas e se repetiu por mais 4 edições, sendo substituída pela Festa do Peão, cuja natureza não diferia muito. O que interessa é que, na passagem da minha infância à adolescência, eu pude ir, em função dessas festas, a muitos shows de diferentes "segmentos" musicais, mas sobretudo de duplas sertanejas: João Paulo & Daniel, Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano, Zilo & Zalo etc. Outros filões musicais acabavam se fazendo presentes: lembro de ter visto shows de bandas como Skank, Banda Eva e Kid Abelha, da mesma forma que conheci artistas como Altamar Dutra e Sérgio Reis. As apresentações ocorriam exatamente no mesmo local onde se dava o rodeio: em meio à arena assistíamos àqueles megashows sertanejos com os pés na areia sentindo, no ar, o odor dos animais que pouco tempo antes ocupavam o recinto.

Com a chegada da adolescência de fato, esse tipo evento foi perdendo sentido para o meu gosto: ao mesmo tempo em que me especializava no violão e na guitarra, passei a escutar e a consumir vertentes ligadas ao universo do rock alternativo, do gótico, do punk e do metal. The Cure, The Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails, Radiohead, The Sisters of Mercy, Sepultura, No Doubt, The Offspring, Green Day, Garbage, Korn e algumas bandas "farofa" como Iron Maiden, Angra e Helloween passaram a modalizar meus interesses enquanto ouvinte e músico nos idos de 1997. Não poderia falar desse período sem fazer menção aos dois álbuns assinados por Chico Science & Nação Zumbi, banda que descobri nesse ano exatamente em função da morte de seu principal vocalista e compositor - lembro de ter registrado em VHS na ocasião um especial sobre o manguebeat que havia sido produzido pela TV Cultura em 1994<sup>1</sup>.

Substituindo aos poucos a escuta radiofônica, o videoclipe tornou-se, mais ou menos nessa mesma época, a forma mais sedutora para a descoberta de novidades de um mundo que crescia exorbitantemente diante de mim. Foi também nessa segunda metade dos anos 1990 que passei a ler mais sobre música, sobretudo em função do acesso à revista *Showbizz* (anteriormente chamada de *Bizz*) que trazia, mensalmente, um amplo conteúdo relativo ao mundo da música pop e suas mais diversas adjacências no Brasil e no exterior - lembro de ler ali coisas que eu só iria conhecer muitos anos depois: não havia exatamente uma loja de discos em Campos Gerais. Os cadernos culturais dos jornais *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, com textos e críticas de jornalistas como André Barcinski, Álvaro Pereira Junior e Ricardo Alexandre também tiveram importância nessa época.

Mais próximo à virada do século XX para o XXI, voltei a me interessar mais pela música feita no Brasil: artistas como Los Hermanos, Raimundos, Lenine, Paulinho Moska, Cássia Eller, Karnak, Ratos de Porão e Tom Zé (em uma excelente fase) reacenderam a chama do interesse pelas coisas aqui produzidas. Meus irmãos mais velhos viviam fora de Campos Gerais e sempre traziam de Belo Horizonte ou de Campinas novidades ligadas à MPB e a regionalismos tais como Zeca Baleiro, Chico César, Cordel do Fogo Encantado, Uakti, Mestre Ambrósio, A Barca etc.

Ainda há duas experiências ocorridas na cidade de Campos Gerais que merecem ser aqui lembradas. A primeira delas foi minha busca por me

---

<sup>1</sup> Segue o link do especial: <https://www.youtube.com/watch?v=IVhifnpgd5Q>

profissionalizar no campo musical: por volta dos 14 e 15 anos, eu já havia começado a tocar na noite tendo feito alguns "barzinhos", tocando canções do universo pop (aquele mesmo que eu abominava), do rock e da MPB. Atuei também, ao lado de alguns amigos, em bandas que mais ensaiavam do que se apresentavam, mas cheguei a fazer uns 3 ou 4 shows explorando basicamente um repertório de rock (por vezes alternativo) "anos 90".

A outra experiência foi um empreendimento no universo radiofônico: ao lado de uns amigos, tão entusiastas quanto eu no que se refere a escutar música nova, propusemos à Montanhês FM (97,1), a principal estação de rádio da cidade, um programa que não passava de uma forma de mostrar para mais pessoas aquilo que vínhamos escutando. A partir do discurso de que não havia espaço nas programações em geral para a música alternativa, nós propusemos o *Mundo Alternativo* que foi ao ar nas tardes de sábado entre março e abril de 2000. Trazíamos à programação da rádio campos-geraiense canções que eu conseguia registrar em VHS (!) a partir de programas da MTV tais como *Lado B* e *Mundo Massari*: nós nos vangloriávamos por trazer algo que pouca gente fazia circular pelo Sul de Minas. Além disso, apresentávamos toda a sorte de canções que orbitavam entre o gótico oitentista (o meu parceiro no empreendimento, André Oliveira, era um colecionador e pesquisador) e algumas brasilidades que eu tomava como pouco convencionais tais como Os Mutantes. Fizemos algum burburinho, recebemos algumas ligações de pessoas fazendo pedidos e elogiando a iniciativa, mas éramos apenas adolescentes e péssimos empreendedores: o programa durou 5 edições.

No fim das contas eu fui me tornando, aos poucos, uma espécie de aficionado por músicas que orbitavam entre o "universal" e o "alternativo"; alguém interessado por aquilo que se posicionava afastado do óbvio e que resultasse de hibridismos entre linguagens distintas, nacionais e/ou estrangeiras. Ademais, tudo o que soasse muito "pop", "massivo" ou "simplista" não passava no crivo: artistas e bandas obscuras e experimentais - Tom Zé fazia parte dessa categoria - passaram a ser o centro das atenções de alguém que, ao sair do interior de Minas em 2003 - e baixar seus primeiros mp3 -, sentiu-se agraciado pela oferta de tanta música em um mundo que se agigantava mais e mais ao mesmo tempo em que se tornava aparentemente mais acessível.

Foi na universidade que fui me interessando por fenômenos ligados ao que se convencionou ser chamado de música brega. Passei a "baixar" discos de um universo

do qual eu vinha guardando certo distanciamento "seguro" ou "crítico": Roberto Carlos, Odair José e Wando se tornaram artistas marcantes no que se refere aos interesses que cultivei ao tomar conhecimento de "outras" músicas populares feitas no Brasil. Em 2006, fui ao show de ninguém menos que Wando ao lado dos compositores Makely Ka e Renato Villaça e também do poeta Bruno Brum: uma experiência muito provocante para mim.

O jornalista Ailton Magioli escreveu sobre o show no *Estado de Minas* em um texto intitulado "As lições de Wando" cuja introdução elogiosa e divertida chamava atenção.

A aula durou uma hora e 20 minutos, com direito a lições de profissionalismo, carisma e muita sedução. Foi o que se viu na apresentação que Wando fez na madrugada de domingo, no Camarim Dance Show, na Pampulha. Acompanhado do fiel maestro-guitarrista Carlinhos Calunga, o cantor exibiu disposição invejável aos 61 anos, levando fãs ao delírio com as famosas provocações e distribuição de flores, maçãs (mordidas na hora, a bem da verdade), toalhinhas (que faz de lencinhos) e, claro, calcinhas. Foram exatas 10, do vermelho ao preto, passando pelo branco, azul e rosa.<sup>2</sup>

Isso se deu mesmo tempo em que me aproximava dos Estudos Culturais de maneira a relativizar posicionamentos alinhados a um pensamento mais crítico, frankfurtiano, em torno dos processos comunicacionais. Aquilo serviu como uma semente para ideias e interesses que eu iria organizar posteriormente. Pensar sobre como esse tipo de experiência me afetava passou a me fazer questionar, muito provavelmente sob o efeito do debate proposto por Stuart Hall (2003), o sentido daquele "popular" presente na sigla "MPB". Sabe-se bem que a expressão só pôde se fortalecer enquanto distintivo ao operar uma série de exclusões e esquecimentos (NAPOLITANO, 2001): afinal, nem tudo o que é popular pode ser considerado MPB.

Foi uma época marcada pela constituição - ou rememoração - de um repertório que, após muitos anos de vivência musical, desrespeitava certo conjunto de regras e idealizações estéticas que eu tomava como parâmetros de consumo. Formei uma banda dedicada à parte desse cancionário - a Revista Proibida<sup>3</sup> - ao mesmo tempo em que fui conhecendo as canções de Diana, Amado Batista, Márcio Greyk, Agnaldo Timóteo, Leno & Lilian, Hermes de Aquino, Fernando Mendes, Antônio Marcos etc. Passei a pesquisar não apenas o que eu considerava brega - algo que se referia a certo

---

<sup>2</sup> Link para o texto: <http://makelyka.com.br/blog/licoes-de-wando/>

<sup>3</sup> "Revista Proibida", Odair José: <https://www.youtube.com/watch?v=sVapjtQ6wgU>

conjunto de artistas que tiveram suas carreiras situadas principalmente ao longo dos anos 1970 -, como também me interessei por expressões musicais que, naquele momento, pareciam se contrapor ao que poderia ser considerado "música de qualidade". Por exemplo, a funkeira Tati Quebra Barraco passou a fazer parte de escutas nas mais variadas ocasiões, sobretudo festivas. Em meio a isso, como que numa retomada de um passado esquecido evitado, votei a escutar canções que eu conhecia muito bem e que estavam vinculadas a domínios como o axé, o sertanejo e o pagode dos anos 1990.

Curiosamente, foi nesse tempo que eu me dediquei a escutar alguns artistas relacionados à chamada vanguarda paulista: Itamar Assumpção, Karnak, Os Mulheres Negras, Maurício Pereira, Jards Macalé, Grupo Rumo, Walter Franco e outros "malditos".

Ao me mudar para BH, acabei me aproximando de uma "cena musical independente" que tentava se fortalecer a todo custo - seja por meio de projetos de lei de incentivo, seja pelo *do it yourself*, seja pelas vias mais convencionais a partir do intermédio de selos e gravadoras. Convivi com muitas pessoas que buscavam alcançar um público a partir de trabalhos sempre autointitulados "autorais", muito ligados às heranças daquela MPB mais institucionalizada - e também ao questionamento de sua normatividade. Em torno deles, organizaram-se alguns festivais, eventos, pequenos movimentos e coletivos, órgãos e autarquias representativas. Acabei me aproximando, por exemplo, de diversos músicos ligados à Mostra Reciclo Geral de 2002: com alguns eles estabeleci relações profissionais que se estendem até hoje. O festival Conexão (inicialmente gerido pela Telemig), iniciado no ano de 200X, acabou sendo um dos principais redutos de vazão de uma abastada produção musical mineira independente.

Por outro lado, acabei transitando, ainda de forma tímida, por circuitos que divergiam fundamentalmente dessa cena "autoral": eram aqueles que incorporavam, sem maiores questionamentos, o "fantasma da música *cover*". Bares, "barzinhos", baladas, festas universitárias dentre outras situações e locais apresentavam um cardápio musical muito variado (forró, samba, sertanejo, axé, pop, rock e até heavy metal), mas que tinha como característica comum a apresentação, na maioria dos casos, de repertórios de artistas já consagrados nacional ou internacionalmente. Eventos como o "Samba da madrugada", os forrós no Ziriguidum e algumas (poucas)

idas aos bares do "circuito do rock" mostravam o quanto a "cena *cover*" de Belo Horizonte era apreciada e frequentada.

Inicialmente, até por questões de trabalho como músico, eu estive mais próximo daquela cena autoral, tendo participado de gravações, shows e produções de artistas mineiros como Titane, Makely Ka, Máisa Moura, Leopoldina & Dudu Nicácio dentre outros. Após 2009, no entanto, acabei estreitando relações com a "cena *cover*" já trabalhando em projetos como Os Inflamáveis - uma banda dedicada a tocar temas e canções do universo do ska, gênero caribenho-jamaicano surgido entre os anos 1950 e 1960, revisitado de tempos em tempos tal como ocorreu no fim dos anos 1970 na Inglaterra e no início dos anos 1990 nos EUA.

Lembro, dessa época, de ter ido a alguns shows de uma banda chamada Raga Mofe, especializada em *axé music* e pagode dos anos 1990. Seu surgimento, aliás, se relaciona à dissolução de um "projeto" intitulado É o Tchan de Raiz ainda no primeiro decênio desse século: para mim era de causar estranheza pensar que músicos que eu tanto admirava "se submetessem" a lembrar de sucessos de bandas como Gerasamba ou Molejo. Eu não compreendia o empreendimento, até mesmo porque não foi algo economicamente interessante para os envolvidos. Anos mais tarde, estava eu acompanhando esse Raga Mofe em diversas ocasiões e a energia envolvida nos shows aliada à escolha do repertório não apenas me chamou atenção como também me envolveu afetivamente. A banda trazia parte de um passado musical - radiofônico, televisivo e carnavalesco/festivo - escondido em minha memória ao mesmo tempo que reafirmava valores que não faziam parte do que se referia a um consumo "sério" de canção popular: a dança e as coreografias incorporadas pela plateia e eventuais dançarinas contratadas eram um elemento central nesses shows.

Algumas percepções foram ganhando força após ir a mais shows dessa banda que chegou a convidar a dançarina ex-É o Tchan, Sheila Carvalho, para uma apresentação na casa Utópica Marcenaria<sup>4</sup>: a nostalgia e a rememoração se configuravam como elementos moventes no que se refere ao consumo de canção popular; os shows pareciam jogar com o "*guilty pleasure*" de audiências que se entregavam ao som dos refrãos inesquecíveis de canções de Banda Beijo, Gerônimo e Banda Mel.

---

<sup>4</sup> <https://www.bheventos.com.br/noticia/11-09-2016-raga-mofe-convida-scheila-carvalho>. Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=oPr3OiOt7q0>

Em função da minha presença algo constante nessas ocasiões, acabei sendo convidado, após algumas participações especiais, para fazer parte de um projeto chamado Sem Limites pra Sonhar: tratava-se de uma banda que apoiava sua atuação na interpretação de canções pop românticas consagradas sobretudo nos anos 1980. O grupo apresentava shows marcados pela euforia de um público seduzido pelo resgate desse repertório que assolou a televisão (sobretudo as telenovelas e os programas de auditório), as rádios, os toca-fitas e os toca-discos nos anos 1980 no Brasil. O nome da banda faz referência ao músico-galã Fábio Júnior, que compõe esse repertório com outros nomes como Kátia, Dalto, Byafra, Guilherme Arantes, José Augusto, Ritchie, Roupa Nova, Tetê Espíndola, Lulu Santos, Sempre Livre, Rosana e muitos outros que, não raramente, são vinculados a termos como cafona ou brega. Entre 2009 e 2012, a banda se apresentou mensalmente n'A Casa de Cultura no bairro Santa Efigênia de Belo Horizonte trazendo diversos convidados e levando, em tempos de maior sucesso, mais de 130 pessoas a um recinto tradicionalmente ligado a gêneros como samba, choro e forró. Aproveitando o sucesso, a banda pôde alçar maiores voos tendo, por exemplo, trazido a Belo Horizonte a cantora Rosana para uma apresentação na casa Granfínos<sup>5</sup>.

Depois de alguns meses fazendo parte desse empreendimento, passei a dar mais atenção a algo que o Raga Mofe já sinalizava com seu axé *revival*: há um outro tipo de experiência com música popular que passa ao largo das condições tomadas como "ideais" do teatro, das casas de show especializadas e acusticamente tratadas, dos álbuns conceituais, dos equipamentos de som de alta fidelidade e dos fones HD que utilizamos em situações mais privadas. Há canções que não parecem ter sido concebidas para uma apreciação atenciosa, solitária e contínua. Ademais, e talvez isso seja uma das questões mais importantes relativas à circulação da música romântica no Brasil, há uma sensibilidade musical compartilhada e que parece fazer muito sentido *in loco* quando se pode cantar, sentir e dançar juntos.

Diversas outras movimentações pelos circuitos de Belo Horizonte acabavam por engendrar algumas percepções semelhantes. Por volta de 2010, por exemplo, fui a uma festa que vinha arrastando cada vez mais público para a casa noturna A Obra: chama-se "Eu Não Presto, Mas Eu Te Amo". O nome refere-se a uma canção de Roberto Carlos gravada, ainda nos anos 1960, por intérpretes como José Roberto,

---

<sup>5</sup> <http://domtotal.com/noticia.php?notId=692700>

Demétrius e Reginaldo Rossi - ao que tudo indica, ele mesmo não chegou a gravá-la. O repertório do evento ia, porém, muito além de um universo "estritamente cafona": ali se escutava sucessos do sertanejo urbano do fim dos anos 1980, lambadas, pagodes, sucessos brega, pop romântico internacional com direito a traduções simultâneas e artistas de variadas vertentes e épocas como Gretchen, Luiz Caldas, Fagner, dentre muitos outros<sup>6</sup>. Chamava atenção que A Obra, uma casa de entretenimento muito ligada à cena independente instrumental, punk, funk, roqueira e autoral de BH, que promovia diferentes festas *indie*, abrigasse uma festa como essa. Chamava mais atenção ainda as formas como o público reagia ao repertório expressando-se com exagero na dança, nos abraços em quem está ao lado e, sobretudo, na intensa entoação dos refrãos.

Em meio a essas ocorrências, era perceptível um crescente interesse de artistas e compositores - reconhecidos em âmbito nacional, inclusive - pelo repertório musical brega. Em 2006, por exemplo, Odair José foi homenageado com o lançamento do disco-tributo *Eu vou tirar você desse lugar* que trazia regravações de suas canções por figuras como Mundo Livre S/A, Pato Fu, Paulo Miklos e Mombojó. Em Belo Horizonte as homenagens a Odair José vieram diretamente da banda Dead Lover's Twisted Heart que o convidou para uma apresentação no Conexão (na ocasião gerido pela Vivo) do ano de 2008. Esse festival, como sugeri, por estar muito atrelado a certo tipo de música "independente" e "mpbística", dificilmente colocaria o autor de "Uma vida só (Pare de tomar a pílula)" como atração em suas edições. Ao que tudo indica, esse encontro no palco do Conexão estimulou alguns integrantes do Dead Lover's a formarem a Orquestra Mineira de Brega, projeto que, assim como outros exemplos mencionados anteriormente, trazia ao público o resultado de uma pesquisa em torno de um repertório de um passado musical obscurecido e frequentemente relacionado ao nome brega.

Por fim, remonto o florescimento do carnaval de Belo Horizonte ocorrido de uns dez anos para cá. 2016 ficou marcado pela a estreia do bloco Beijo do Wando que homenageava não apenas o músico - cuja viúva chegou a subir no trio elétrico naquele ano -, mas também toda uma lista de artistas e canções que se relacionavam ao brega. A presença de canções como "Me usa", muito conhecida em registro dos anos 1990 da banda Magníficos, chamou atenção por tratar-se, em princípio, de um

---

<sup>6</sup> <https://www.bheventos.com.br/evento/06-12-2014-festa-eu-nao-presto-mas-eu-te-amo>

"clássico" do forró eletrônico (TROTТА, 2014): o brega, termo tão impreciso, parecia ser elástico o bastante de modo a permitir esse tipo de aproximação repertorial.

Eu trago esses relatos para "demonstrar" que determinadas questões acerca do brega vêm sendo gestadas ao longo de muito tempo. Elas, dessa forma, refletem experiências localizadas/pessoais ao mesmo tempo que compartilhadas por minha geração. O que fica, ainda, implícito até aqui é que a palavra brega, amplamente associada a certas músicas populares feitas no Brasil, é uma expressão atravessada por muitas tensões e ambivalências: tomá-lo como um gênero de canção em acepções mais comuns (FABBRI, 1982, JANOTTI JÚNIOR, 2003, FRITH, 1998) seria um empreendimento penoso e algo contraditório tal como demonstra Rafael Andrade de Oliveira e Silva (2017). Brega pode querer dizer muitas coisas e o que interessa é pensá-lo exatamente a partir de seus usos em práticas comunicacionais - não menos instáveis - ligadas a fenômenos de música popular de nosso país.

## **1.2 Mas como eu fui chegar no brega paraense?**

Acessar esses variados repertórios "outros" acabou aguçando meu interesse em relação a fenômenos de música popular tidos como "periféricos" mais atuais, com ênfase em manifestações mais românticas. Lembro aqui de produções importantes tais como o documentário sobre Tati Quebra-Barraco e as diversas edições do Música do Brasil que pude assistir na MTV. Nos últimos 20 anos, a música brega veio, por sua vez, sendo figurando em produtos e textos muito variados. Já citei o disco feito em homenagem a Odair José, mas recorro de outros materiais a começar pelos documentários *Eu vou rifar meu coração* (2011) de Ana Rieper, *Waldick, sempre em meu coração* (2009) de Patrícia Pillar, *ESPECIAL REGINALDO ROSSI*, Bem Brasil, aquele do canal BIS dentre outros.

Se formos elencar os produtos televisuais dedicados ao brega e aos seus artistas, além do mais, teríamos tanto material para uma pesquisa que até mesmo uma tese não daria conta, mas gostaríamos de lembrar de alguns produtos de alcance nacional tais como a edição "Fogo e Paixão" do *Som Brasil* de 2012 trazendo diversos convidados consagrados como Odair José, Reginaldo Rossi, Amado Batista e Fernando Mendes.

Lembro, ainda, do lançamento de livros tais como o *Eu não sou cachorro não* (2013) de Paulo César de Araújo que também é autor da biografia *Roberto Carlos em detalhes* retirada das livrarias após ser processado pelo "rei". O *Almanaque da música*

*brega* (2009) de Antônio Carlos Cabrera também figura entre lançamentos voltados para o fenômeno.

Em meio a isso, foi sintomática a crescente presença do brega paraense em meu radar através de textos como os de Hermano Vianna (2006; 2007; 2010) e o livro *Tecnobrega: o Pará reinventado o negócio da música* (LE MOS; CASTRO, 2008). Assisti também ao documentário *Brega S/A* (2009), de Vladimir Cunha e Gustavo Godinho e ao *Live in Jurunas* (2011) de Vincent Moon, um registro precioso de um show de Gaby Amarantos feito ainda antes do lançamento de seu primeiro disco solo. O jornalista Timóteo Pinto (Timpin), entusiasta da música brega que chegou a escrever em sites como o *Farofafá* da *Carta Capital*, relatou em seu *Cabaré do Timpin*, em 2012, uma reportagem especial feita pela Band no programa *A Liga*:

Semana passada foi ao pela TV Bandeirantes o programa *A Liga* sobre tecnobrega. Os destaques foram Gaby Amarantos e Gang do Eletro. Era tudo o que o pessoal de Belém queria, que o tecnobrega fosse divulgado em rede nacional. Mas não foi bem isso o que aconteceu. Muita gente não gostou da maneira como tudo foi apresentado. Em seu perfil no Facebook, o Dj Pith Batidão externou sua opinião e com isso, catalizou [*sic*] uma série de desabaços de outros belenenses nos comentários.<sup>7</sup>

Diversas outras ocorrências "engrossam esse caldo" do interesse pela nova onda do brega brasileiro: um especial intitulado *Ritmos do Pará* com apresentação de Gaby Amarantos no canal Bis; alguns programas tais como *Central da periferia*, *Esquentando* e diversas outras reportagens.

Nesse sentido, uma escuta "natural" para quem vivia geracionalmente a abertura das experiências musicais para além da seara e da moldura da MPB foi direcionada para o Norte do Brasil. Por volta de 2012, Gaby Amarantos já se tornava uma espécie de porta-voz do fenômeno "tecnobrega" em âmbito nacional ao ter ganhado notoriedade e respaldo crítico depois do lançamento de seu primeiro disco pela Som Livre. No carnaval desse mesmo ano, assisti ao show da cantora ao lado de sua banda, ainda formada por músicos paraenses - incluindo Félix Robatto, Diego Pires e Benny Jhonny com os quais pude conversar em Belém quando do trabalho de campo em 2016. A inserção de uma canção do álbum *Treme* (2012), "Ex mai love", em uma telenovela global intitulada *Cheias de Charme* (2012) era resultado e causa de mudanças que vinham se processando naquele momento.

<sup>7</sup> <http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com/2012/10/confusao-no-cafofo-de-pith-batidao-ou.html>

Como que na esteira desse reconhecimento, a banda Gang do Eletro veio também a Belo Horizonte na edição do Conexão de 2013: o músico Guto Borges, integrante da já citada Dead Lover's, participou do show do grupo que seria, na verdade, responsável pela canção "Treme" que dava nome ao disco de Gaby Amarantos<sup>8</sup>. A expressão tecnobrega - e adjacências como *tecnomelody*, *eletromelody* - acabou entrando na agenda da música pop e popular brasileira transcendendo enquadramentos muito locais ou mesmo estigmatizados (COUTO, 2014).

O alcance do "tecnobrega" foi antecedido e acompanhado pelo o trabalho da Banda Calypso, formada em Belém do Pará no fim dos anos 1990 pelo casal Chimbinha e Joelma. 2005 foi o ano em que atentei para a existência dessa banda, que fez um único show em Belo Horizonte, no estacionamento do Shopping Del Rey<sup>9</sup>: aquele era o momento de maior efervescência em torno deles, que participavam de incontáveis programas de auditório da tevê brasileira com destaque para a sua primeira participação no programa *Domingão do Faustão* em 2005. Lembro de observar uma ou outra aparição desse tipo, mas era sempre algo que me parecia estranho e inusitado: algo de exagerado nos figurinos; o uso de uma expressão vocal muito intensa na entoação das canções; uma dança que me parecia exótica; uma sonoridade algo "simplista"; as temáticas das letras calcadas na dança, nas paixões e em desafetos amorosos; e aquela mecha loira no topete de Chimbinha. Não me parecia cabível (ou mesmo possível) apreciar um show da banda, sobretudo em um momento em que eu admirava tanto a economia performática de figuras como João Gilberto e Nick Drake.

Meu amigo Diogo Torino, um dos integrantes da banda Raga Mofê, por volta de 2008, me presenteou com algumas pastas de música chamada por ele de "bagaceira". Em meio a diversos arquivos mp3 de artistas como Amado Batista, Kelly Key, Mamonas Assassinas, Tati Quebra-Barraco e Massacration, havia um disco intitulado *Guitarras que cantam* assinado por "Chimbinha & Banda". Ao me transferir os arquivos ele me avisou desse conteúdo em específico - ambos somos guitarristas e temos interesse em fenômenos que destacam o instrumento.

Após um tempo ouvindo uma coisa ou outra da pasta, coloquei o tal disco do guitarrista da Calypso para tocar e aquilo me chamou muita atenção: eram temas instrumentais apoiados em uma sonoridade que lembrava guitarristas como Mark

---

<sup>8</sup> "Treme", Gang do Eletro: <https://www.youtube.com/watch?v=AGTZ5CBBLso>

<sup>9</sup> <http://reporteresdeplantaio.blogspot.com.br/2005/11/banda-calypso-faz-turn-em-bh-por-mnica.html>

Knopfler do Dire Straits e Herbert Vianna (do álbum *Bora Bora*) que, sim, pareciam vir de um universo brega, mas que também transitavam entre *surf music*, forró, lambada e gêneros latinos e caribenhos como bolero, cumbia, merengue e compas. A escuta desse álbum foi algo determinante no que se refere a esta pesquisa: Chimbinha, inicialmente, foi um objeto de interesse enorme para os meus estudos enquanto guitarrista. Passei, em função disso, a escutar os discos da Calypso com mais acuro assim como fui percebendo que havia todo um conjunto de artistas e produtos paraenses ligados àquela nomenclatura "calypso" utilizada pelo grupo (Alberto Moreno, Banda Sayonara, Banda Fruto Sensual, Companhia do Calypso e Wanderley Andrade).

Duas aparições de Chimbinha foram importantes depois disso: a primeira, em 2008, foi em um programa da MTV Brasil, em parceria com uma marca de refrigerante, que promovia o encontro entre dois artistas de seguimentos, a priori, distantes. A Banda Calypso apareceu em uma das edições do *Estúdio Coca-Cola Zero* ao lado d'Os Paralamas do Sucesso<sup>10</sup>. Na época vi aquilo ainda de maneira descuidada e nem me dei conta do quanto a canção "Alagados" poderia ter conexões com o universo musical do Pará (e, por conseguinte, do Caribe).

Mas muito antes disso, na mesma MTV Brasil, assisti a uma série documental intitulada *Música do Brasil*. Era um projeto de grandes proporções conduzido pela Abril e que propunha apresentar um panorama geral da produção de música popular no Brasil ao fim do século para além do mercado fonográfico. Gravei quase todas as suas edições em VHS e, em uma delas, a que tematizava o uso da guitarra elétrica no país, havia um recorte que se passava na cidade de Belém do Pará. Após tematizar a guitarrada e ovacionar o *guitarreiro*<sup>11</sup> já veterano Mestre Vieira se apresentando ao lado da banda Cravo Carbono, havia um corte para o trabalho de um novo guitarrista e produtor: era Chimbinha.

Em uma embarcação estavam sendo registradas as performances de alguns importantes artistas para a cena musical local, com destaque para Kim Marques e Chimbinha. Entre um depoimento e outro, o apresentador da série Gilberto Gil informava que o brega era uma das formas de expressão musical mais importantes do Pará naquele momento; milhares de discos eram produzidos na medida em que os

---

<sup>10</sup> *Estúdio Coca-Cola* com Calypso e Os Paralamas do Sucesso:  
<https://www.youtube.com/watch?v=JXA5kKO-K2A>

<sup>11</sup> Expressão nativa.

artistas locais daquela geração começavam a expandir seus trabalhos para outras regiões, sobretudo o Nordeste. Chimbinha, com 23 anos na época, além de assinar o *Guitarras que cantam*, trabalhava como produtor e guitarrista de apoio de diversos artistas; provavelmente não tinha ideia de como sua carreira estaria dez anos depois.

No programa, a fala do compositor e intérprete Kim Marques - o qual também entrevistei no trabalho de campo - me chamou muita atenção, "Eu acredito que, é... *Tá* no sangue. As pessoas que moram em Belém do Pará, do mesmo jeito que nascem gostando do carimbó, nascem gostando do brega." (CHIMBINHA, KIM MARQUES E WANDERLEY ANDRADE, 2013). Há alguns indícios de uma "essencialização" nessa fala e a comparação ao carimbó - uma expressão cultural normalmente enquadrada como folclórica - fortalece ainda mais essa impressão. Em Belém, não raramente o brega é enquadrado como uma expressão cultural tradicional: sua "evolução", nesse sentido, parece se entranhar na própria história da cidade e de seus ocupantes desde os anos 1970.

O programa televisivo foi parte de um empreendimento da Abril que também gerara um livro de fotografias feitas por Ernesto Baldan e que trazia uma série de textos assinados pelo antropólogo e produtor Hermano Vianna. Do conteúdo relativo ao brega paraense, trago o seguinte recorte:

Quando Roberto Carlos colocou em segundo plano as guitarras elétricas e se transformou em cantor romântico acompanhado de orquestras, a fórmula inventada pela jovem guarda se descentralizou, primeiro passando pelo Goiás de Amado Batista, depois pelo Pernambuco de Reginaldo Rossi, até chegar ao Pará do ex-governador Carlos Santos, também cantor brega, autor de dezenas de discos.

Hoje Belém é a capital do novo brega. Centenas de CDs são lançados anualmente, em princípio para um consumo regional, mas que começa a se alastrar para o Nordeste. Os músicos locais já nem chamam o que fazem de brega, dizem que é "calipso", música mais "sofisticada". (VIANNA; BALDAN, 2000, s/p)

O trecho não só busca colocar o brega dentro de um conjunto de sucessões históricas como demonstra a possível relação entre o brega paraense e a Banda Calypso. Substituir, naquele momento, a expressão "brega" por "calypso"<sup>12</sup> aponta para duas percepções interessantes e que são reafirmadas por outros autores (ARAÚJO, 2013; SOUZA, 2010; BARROS, 2011): o termo carrega historicamente uma carga pejorativa, nem sempre ele é aceito, sem maiores tensões, por aqueles que

<sup>12</sup> Opto pela grafia com "y" em função de ser a mais utilizada no Pará.

são apontados como seus representantes tal como a fala de Kim Marques poderia fazer crer; além do mais, sua substituição por "calypso", no caso, remete a matrizes musicais caribenhas que, em grande medida, ocupam certo imaginário cultural-identitário perceptível em Belém e em outras localidades da região norte do país (LAMEN, 2013; TINHORÃO, 2013).

Tendo essa percepção como uma espécie de ponto de partida para a confecção de um projeto de pesquisa, fui, então, me aprofundando cada vez mais na trajetória musical e midiática da Banda Calypso. Tal empreendimento, assim, foi ganhando forma a partir da tentativa de construção de um contexto que se relacionasse com a aparição da banda e seu sucesso, subsequente dando relevância não apenas a aspectos mercadológicos - esse tema do mercado em específico é explorado por diversos pesquisadores que notaram as vias não convencionais trilhadas pela banda e pelo tecnobrega (YÚDICE, 2007; LEMOS; CASTRO, 2009; VIANNA, 2010). Busquei compreender, assim, relações textuais entre a configuração de suas canções e outras expressões que permeiam a música popular a partir de suas performances fonográficas; fui construindo, além disso, uma espécie de banco de dados a partir das aparições midiáticas da banda em diferentes momentos de sua carreira; assisti aos DVDs do conjunto dando relevância a outras dimensões relativas aos textos cancionais e que fossem além da dimensão sonora (as escritas corporais bem a dimensão espetacular dos shows tornaram-se algo essencial); por fim, planejei acompanhar, ao longo da pesquisa, seus shows dando relevância à dimensão performática-ritual da canção brega tal como delineada por eles. No entanto, consegui assistir a um único show da banda em maio de 2015, na Feira de São Cristóvão na capital carioca.

Naquele momento, eu tinha a impressão de que a execução ao vivo era algo central para a eficácia ou a movência das canções da Banda Calypso - pensando a partir de termos apresentados por Tatit (2002) e Zumthor (2010). Dessa maneira fui formulando questões relativas ao show, que eu tomava como uma espécie de ritual "ideal", no qual a experiência (com as pessoas, com os sons, com a canção, com os corpos) pudesse complexificar as possíveis relações entre música popular, performance, narrativa histórica e tradição. Acontece que a Calypso, em meio a esse processo, chegou ao fim depois de meses de polêmicas advindas de problemas entre o casal Chimbinha e Joelma, que fazia núcleo na banda.

Hermano Vianna, desde sua pesquisa de mestrado em torno do funk carioca no final dos anos 1980 (VIANNA, 1997) vem reafirmando e redesenhando seu interesse pelo consumo e circulação desses fenômenos que ocupam, por assim dizer, um lugar periférico no pensamento sobre a nossa música popular. Em "Isso é Calypso - ou A Lua Não Me Traiu", publicado no *overmundo* - um *site* colaborativo com textos dedicados a fenômenos culturais pouco abordados em meios convencionais de comunicação<sup>13</sup> - o antropólogo relata que foi sua afeição pela guitarrada e seu interesse pelo brega paraense que o levou a conhecer Chimbinha em 1997 (VIANNA, 2007<sup>14</sup>). O autor relembra, também, das gravações do programa *Música do Brasil* e informa que teria convidado o guitarrista para tocar seus temas instrumentais na festa de lançamento ligada ao projeto em São Paulo dois anos depois:

Chimbinha, ao ser convidado, disse que queria se apresentar com sua nova banda, a Banda Calypso. Ouvi a fita demo e não achei nada demais. Já tínhamos Wanderley [*Andrade*] com o brega cantado. Do Chimbinha, eu gostaria de ouvir uma guitarrada, mas ele insistiu tanto que desembarcou em São Paulo acompanhado por Joelma, que eu não conhecera em Belém. (VIANNA, 2007, s/p)

Mais do que relatar o ocorrido, o autor se retrata ao demonstrar apreço pelo trabalho da banda que, em 2007, já havia alcançado o estrelato fazendo shows por diversas partes do país. Ele relata, então, ter sido convidado para um jantar na casa de Joelma e Chimbinha em 2006 - em um condomínio no Alphaville em São Paulo - em uma ocasião em que se comemorava o lançamento do DVD *Banda Calypso pelo Brasil*. Curiosamente Zezé di Camargo era um dos convidados:

Outros artistas das chamadas classes populares, para atingir o estrelato precisaram do apoio de mediadores de elite (mesmo Cartola "precisou" de Sérgio Porto...) - agora meu anfitrião estava inaugurando um outro caminho para o sucesso de massas, direto, sem o aval de ninguém do "centro". Essa é uma novidade e tanto para a cultura brasileira. Que bom que as tais "elites" estão perdendo o controle. (VIANNA, 2007, s/p)

O brega, apesar de ter sido, nos anos 1970, considerado um produto musical bem quisto por agentes da indústria fonográfica (FACINA, 2011), acaba por tensionar, nos anos 2000, para Vianna, alguns "lugares comuns" de nossa produção musical. As "elites" não teriam mais total controle sobre o que se consome dentro do âmbito

<sup>13</sup> [http://www.overmundo.com.br/estaticas/tour\\_o\\_que\\_e.php](http://www.overmundo.com.br/estaticas/tour_o_que_e.php)

<sup>14</sup> <http://www.overmundo.com.br/overblog/isso-e-calypso-ou-a-lua-nao-me-traiu>

daquilo que pode ser chamado de cultura popular e o brega apresenta-se, assim, como algo persistente diante das formas, aparentemente, hegemônicas de produção e circulação musicais. Poucos de seus álbuns são reeditados, diversos artistas "desaparecem no mapa" ou vivem longas fases de ostracismo (ARAÚJO, 2013). A sua vertente paraense, sobretudo após a virada para os anos 2000, se revelou um fenômeno muito peculiar em função do surgimento de um imprescindível mercado fonográfico paralelo - vinculado à pirataria, separado de uma "economia oficial" (YÚDICE, 2007; VIANNA, 2010) -, que, utilizando-se de novas tecnologias, tornara possível a existência e o sucesso de artistas e produtores muito distantes dos selos e das gravadoras *majors*.

Para além de assinalar essa "indisciplina do brega paraense" ao comentar a Calypso, Vianna (2007), baseado em sua própria fruição, faz questão de apontar o potencial mercadológico e pop do grupo liderado pelo casal:

Mas este CD, o *Volume 10*, eu gosto, pra valer. Musicalmente. É um hit perfeito atrás do outro. Há poucas canções melhores de se ouvir no rádio do que *Mais Uma Chance*, cantada por Joelma e Leonardo. Quando ouço na rua, meu dia se alegra e saio cantando junto. A situação de amor descrita na letra também é cativante, no seu narcisismo calculadamente desamparado e espertamente ingênuo: "meu amor se eu fosse você, eu voltava para mim, eu viria me socorrer". Um dia, quando um cantor chique fizer uma versão, todo mundo vai achar bacana... Mas é preciso tempo: o popular muito popular só se torna elogiável quando sua popularidade é coisa do passado, não é mesmo?

A fórmula pop da Calypso amadureceu. É um estilo, objeto claramente identificável. A voz de Joelma tem calor e graça - entendo bem porque todas as crianças são apaixonadas por ela. E a guitarra do Chimbinha continua a tal. (VIANNA, 2007, s/p)

A banda, assim, deveria ser considerada um produto pop por excelência, não apenas algo que apontaria para o universo periférico da música popular produzida no Brasil: afinal, de forma pouco convencional, a Calypso já tinha alcançado o sucesso tornando-se reconhecível em muitas outras partes do país. Além do mais, a admiração de Vianna pela voz de Joelma chama atenção ao comentar o potencial da canção "Mais uma chance".

Ao ler esse texto, fiz questão de fazer o download do tal *Volume 10*: escutei-o com minúcia e, de fato, o que poderia ser expresso aqui com palavras é que, para mim, se tratava de uma obra impressionante, com um notável potencial comercial/pop/dançante. As escolhas timbrísticas, a profundidade dos sons, a mixagem, o equilíbrio entre os instrumentos, os arranjos, a escolha e ordem do

repertório, afinal, a voz e a guitarra da dupla à frente da Calypso davam ao disco um aspecto muito potente. Aquele disco era como a prova mais contundente de que a banda ultrapassara muitas barreiras sem deixar de lado os elementos essenciais que caracterizaram o "brega calypso", aquele registrado no *Música do Brasil* anos antes.

### 1.3 Performances do brega paraense

Em maio de 2015, a banda Calypso lançou seu derradeiro trabalho, o DVD/CD *Banda Calypso 15 Anos*, um material muito interessante: foi gravado na Praça do Relógio em Belém afirmando a origem do grupo que se mudou, estrategicamente, para Recife mais ao início da carreira; compilava os diversos êxitos da carreira, era a narrativa "ideal" de sua trajetória; mais do que isso, trazia muitos elementos que referenciavam diferentes gêneros de música popular muito consumidos na região Norte tais como toadas de boi bumbá, carimbó, cumbia, lambada, guitarrada, bolero, bachata, forró eletrônico, sertanejo e, obviamente, brega. Chamou muita atenção, especialmente, uma sequência de "clássicos do brega paraense" ali trazida, algo que no DVD se encontra logo após uma homenagem aos Mestres da Guitarrada - tendo a participação de Mestre Vieira e Mestre Curica. Ao final da participação deles, Joelma faz o prenúncio:

E agora eu vou contar uma história pra vocês, musicalmente falando, de um ritmo que deu o nome a esta banda. Vou começar lá, lá atrás. Um grande amigo nosso que já se foi e que cantava canções belíssimas que inspirou Joelma e Chimbinha pra cantar esse ritmo também. E tudo começou mais ou menos assim. (BANDA CALYPSO - 15 ANOS, 2015)

Essa é a deixa para Chimbinha dar, na guitarra, as primeiras notas da introdução de "Por não ter o seu olhar", canção gravada por Teddy Max em 1986<sup>15</sup>, representando uma primeira geração do brega paraense, tal como tomei conhecimento em pesquisa de campo. A performance da banda nesse trecho muda de tom: há algo de veneração ali, e isso se inscreve na forma, a meu ver, como Chimbinha e Joelma se comportam ao longo dessa execução: eles vão para um tablado que se projeta perpendicularmente à frente do palco como que para ficar mais perto da plateia; imprimindo a reverência da canção, Joelma projeta, com seu corpo, os sentidos "mais literais" do que se canta e, durante um solo de guitarra, ela diz com o olhar e uma das

<sup>15</sup> "Por não ter seu olhar", Teddy Max: <https://www.youtube.com/watch?v=cR6affF3zEkg>; na versão da Calypso: <https://www.youtube.com/watch?v=nPeHdAWnVJk>

mãos voltados para o céu "obrigada, Teddy Max, por essa linda canção"; mesmo Chimbinha sinaliza a importância de cantar aqueles versos ao entoar a letra mesmo não tendo sua voz microfonada. A plateia, aparentemente, vai à loucura.

Já na introdução da próxima canção, Joelma anuncia "e ele foi crescendo, e se transformou nesse ritmo agora, ó... mais gostoso, mais acelerado" e a banda toca quatro canções lançadas já na segunda metade dos anos 1990 trazendo ao palco seus intérpretes originais, dentre as quais eu destaco": Agora eu não sei" com Alberto Moreno e "A cura", com a presença de Marcelo Wall - essa é introduzida por Joelma com as palavras "agora chegou o momento da sofrência", o que indica uma desaceleração no ritmo - trata-se de algo próximo do bolero, da bachata, do beguine. Para encerrar a presença dessa "segunda geração do brega paraense", a cantora faz o prenúncio da aceleração do ritmo; "agora chega ele, mais dançante do que nunca" antes da performance de "Gererê" com a participação de Nelsinho Rodrigues. Esses são, ainda, dois importantes cantores do brega da geração de 1990, ambos hoje trabalham ao lado de Chimbinha no projeto Cabaré do Brega (que também conta com Edilson Morenno e Carla Maués).

### **Figura 1 - Fim do bloco da história do brega no DVD de 15 anos da Calypso<sup>16</sup>**



Fonte: Banda Calypso 15 Anos

A banda faz, para finalizar o bloco, uma versão de "Vem meu amor (Xa na na)" convocando a única presença feminina dessa "história": Viviane Batidão. Joelma nos introduz a cantora dizendo "e veio o tecno, ele cresceu, ele cresceu...". A

<sup>16</sup> O bloco histórico do DVD: [https://www.youtube.com/watch?v=-nw\\_MtoU2HA&t=1116s](https://www.youtube.com/watch?v=-nw_MtoU2HA&t=1116s)

convidada entra no palco vestida um collant e bota pretos com detalhes prateados e, enquanto manda beijos para a plateia, interage explicitamente com Joelma. A Calypso manteve-se distanciada do universo do tecnobrega ao longo de sua carreira - Chimbinha fez críticas ao tecnobrega em diversas ocasiões tal como em entrevista à *Trip* de 2009<sup>17</sup> -, mas em meio a esse bloco do DVD, que opera uma espécie de "narrativa antológica do brega", parece ter sido inevitável. Curiosamente, não há qualquer menção, pela cantora, a designações tais como brega, calypso ou tecnobrega: era apenas algo que deu nome à banda. Assim, o trecho faz emergir, indiretamente, uma pequena história - subentendida - narrada em performance através de estratégias que me parecem importantes em diferentes contextos do "falar sobre música" (FRITH, 1998): a compilação de canções e de artistas representativos. O brega é para ser vivido e compartilhado, não precisa ser nomeado.

Esse tipo de procedimento posto em prática pela Calypso no DVD tem semelhanças com o que foi feito na websérie *Sampleados* do Canal Platô, produto audiovisual cuja análise foi como que um ponto de virada nessa pesquisa. Já estava sinalizado que, através da seleção de canções e de artistas - e também de algumas exclusões -, "o *Sampleados* [...] nos apresenta uma face minoritária, periférica de nossa música popular: o brega paraense surge aqui como um fenômeno que busca, através de gestos autorreferenciais, afirmar-se como uma importante expressão cultural." (AZEVEDO, 2017, p. 91).

Em um sentido algo semelhante, busquei mostrar para audiências estrangeiras como vídeos postados no *YouTube* cumprem um papel de preservação do brega paraense tendo como empiria o *Sampleados* e também postagens de um canal chamado Ponto Gil.

Creemos, así, que la necesidad de contar sus historias y preservar su memoria - ya que es un tipo de música importante para la vida de muchas personas - hace con que distintos agentes/actores se apropien de formas alternativas de registro y conservación a fin de reconocer su legitimidad. (AZEVEDO, 2017b, p. 277)

Uma consideração como essa parte da percepção de que fontes mais convencionais que tratam da música popular feita no Brasil vêm negligenciando a

---

<sup>17</sup> <https://revistatrip.uol.com.br/trip/chimbinha>

música brega. Dessa forma é crucial para esse trabalho a percepção de que variados atores empreendam algo semelhante ao compilarem e rememorarem o brega paraense.

O resgate do passado, de narrativas, de curiosidades e até mesmo a "monumentalização" de certos fenômenos acabam por produzir formas de sobrevivência, reconhecimento e legitimação. Isso se torna evidente quando observamos o tratamento dado a fenômenos de música popular ostentados em gestos de resgate, *revival* e rememorações tais como o samba carioca cujo programa radiofônico, *No tempo de Noel* de Almirante, baliza, no ano 1951<sup>18</sup>, por exemplo, uma vasta produção dedicada ao tema. Mesmo apesar de certos gestos de reconhecimento tal como o que ocorreu em Pernambuco - o brega se tornou, em 2017, patrimônio cultural (PONTES, 2017<sup>19</sup>) -, o fenômeno não é acompanhado de coleta e organização mais cuidadosas de dados e informações.

Simon Reynolds (2012) utiliza o termo "retromania" ao comentar a "museificação" de fenômenos do mundo da música popular gravada tal como o punk inglês que, mesmo tendo se apoiado em supostas rupturas com passado, torna-se objeto de colecionismo em instituições como o museu *British Music Experience* (REYNOLDS, 2012). Esse tipo de colecionismo não parece ainda ter relações com fenômenos como a música brega dada, de saída, a dificuldade de encontrar registros, "documentos" e informações mais específicas do seu entorno.

As canções e os artistas apresentados tanto no DVD da Calypso quanto nos outros objetos mencionados são, por exemplo, muito conhecidos no universo local brega paraense, mas só se tornaram parte de meu repertório musical após algumas explorações que fui empreendendo com o desenvolvimento da pesquisa. Esse trabalho se realiza, dessa forma, a partir de fontes "alternativas" que me colocaram a par, enfim, de formas múltiplas de historicizá-lo.

#### **1.4 Mapeando as redes: primeiro movimento metodológico**

Para além de alguns trabalhos acadêmicos dedicados ao tema, notamos a existência de um mundo "à parte" nos ambientes virtuais (blogs, sites especializados, redes sociais, rádios *online*, plataformas de armazenamento de fonogramas e vídeos etc.) que, como forma de conservação da memória brega

<sup>18</sup> <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/56-no-tempo-de-noel-rosa>

<sup>19</sup> [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/08/21/internas\\_viver,718738/agora-e-oficial-lei-torna-o-brega-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/08/21/internas_viver,718738/agora-e-oficial-lei-torna-o-brega-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml)

paraense, me permitiu construir traços referentes às suas histórias - é essencial apontar que a maioria dessas iniciativas não são exatamente institucionalizadas, pelo contrário... Mais que isso, passei a perceber que tais ambientes, cada um em suas especificidades, são estratégica ou taticamente utilizados por fãs, conhecedores, produtores e artistas ligados ao brega paraense como lugares de mediação dessa música e de sua história. E, afinal de contas, para quem vive distante das festas de aparelhagem, dos bregões, dos camelôs, dos bailes da saudade e dos shows dos artistas locais, restou fazer um mapeamento a partir dessas plataformas.

Se inicialmente eu fazia essa "pesquisa contextual" e "histórica" como um gesto secundário, com o fim da banda Calypso isso ganhou centralidade e se tornou a principal fonte de minhas questões. Além do mais, e isso vai ocorrendo paralelamente a essas redefinições, busquei observar o brega paraense naquilo que ele possui como positividade: sua especificidade cancional, as narrativas que o envolvem, sua relação com identidades, lugares, tempos e práticas culturais.

No que se refere à coleta de dados que se relacionasse a tais questões, passei, a partir de 2015, a rastrear de forma mais organizada diferentes perfis e páginas relacionados ao brega paraense em redes sociais como o *Instagram* e o *Facebook*. De uma maneira geral, surgiu a impressão de um movimento de resgate, de reenquadre de determinado passado: estaria acontecendo um *revival*<sup>20</sup> (de certo tipo de) brega em Belém? Diante dessa questão, aponto agora alguns marcos que me levaram a crer nisso.

Na primeira metade de 2016, aconteceu, em Belém, uma festa que me chamou muita atenção pelo nome: Palácio do Brega<sup>21</sup>. O evento prometia shows de alguns artistas que já citamos tais como Kim Marques, Alberto Moreno e Nelsinho Rodrigues além da Banda Sabor Açai. A festa iria acontecer em um espaço chamado Palácio dos Bares: na época eu não tinha noção da importância do local, mas com a pesquisa de campo, e a partir da leitura do trabalho antropológico de Antônio Maurício Dias da Costa (2009) e memorialístico-poético do jornalista Salomão Larêdo (2003), tomei ciência de que se trata de parte de um importante reduto boêmio da cidade, o bairro da Condor.

Outra ocorrência me fez atentar para algo semelhante: no dia 16 de dezembro de 2015, uma matéria *GI Pará* informava que a canção "Ao pôr do sol", gravada na

---

<sup>20</sup> <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-362529-.html>

<sup>21</sup> <https://www.facebook.com/palaciodobrega/>

década de 1980 também pelo cantor Teddy Max, havia sido escolhida, por meio de votação enquete *online*, a música que representaria os 400 anos de Belém"<sup>2223</sup>. Tal canção, que já havia ganhado uma versão intimista no disco *Amor amor* (2010) de Lia Sophia, reapareceu na voz de Fafá de Belém em *Do tamanho certo para o meu sorriso* (2015).

O próprio lançamento desse disco da cantora, produzido por Manoel Cordeiro e Felipe Cordeiro, tornou-se outro indício que me apontava para algo que eu tomava como um reenquadre do brega no presente. A escolha do repertório, as regravações e, sobretudo, os arranjos muito apoiados em texturas eletrônicas demonstram uma aproximação da veterana ao universo do tecnobrega. Se por um lado a cantora chega a dialogar com certo brega de Recife ao regravar "Volta" de Johnny Hooker, por outro ela parece a todo momento mostrar o quanto o brega paraense é motivo de orgulho em canções como "Meu coração é brega" de Veloso Dias (autor de "Ex mai love") e "Quem não te quer sou eu" muito conhecida na versão "brega calypso" da Banda Sayonara.

Se antes eu me perguntava se o brega paraense estava sendo "resgatado" pelo Centro-Sul brasileiro, passei a me perguntar sobre o que poderia implicar os gestos de resgate feito por seus músicos e produtores. E, nesse sentido, foi evidente notar uma espécie de "orgulho brega" sendo colocado em pauta. O que não deixa de ser curioso dada a desvalorização do fenômeno em outras localidades e em outros tempos.

Para além desses gestos de busca de referências em torno do brega paraense em diferentes espaços das redes, fui também acompanhando ocorrências que diziam respeito a uma espécie de desterritorialização sua. Lembro que, após o estouro da Calypso no Nordeste - eles se mudaram para Recife bem no início da carreira -, diversos outros conjuntos, alguns já veteranos, que traziam uma sonoridade e uma visualidade muito semelhantes, ganharam visibilidade. Destaco alguns deles: Companhia do Calypso, Banda da Loirinha, Banda Kassikó, Banda Tanakara, Banda Sayonara, Banda Fruto Sensual. Eram bandas - nem todas do Pará - que, aparentemente, puderam se apoiar no reconhecimento da Calypso no início de sua carreira buscando expandir seu mercado para além da região Norte.

---

<sup>22</sup><http://g1.globo.com/pa/para/belem-400-anos/noticia/2015/12/ao-por-do-sol-e-eleita-musica-que-representa-400-anos-de-belem.html>

<sup>23</sup> <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=332613&#.WcbORzlrwy4>

Em meio a essa pesquisa, fui retomando alguns casos curiosos relativos a disseminação do brega paraense por outras localidades. Tem o já clássico caso da Banda Djavú, grupo de Capim Grosso no interior da Bahia - que um colega de casa escutava incessantemente -, que, em 2008, regravou sucessos do universo tecnobrega paraense tendo certo reconhecimento pelo Sudeste<sup>24</sup>. Como eu pude perceber em meio ao trabalho de campo, eles foram e ainda são considerados "plagiadores" ao trazerem para o seu repertório canções já consagradas no universo local das aparelhagens.

Outras ocorrências são interessantes: uma delas é o caso do chamado DJ Cremoso se utilizava de padrões rítmicos de batidas de tecnobrega na feitura de *remixes* para canções de diversos artistas internacionais que ocupavam o universo *indie rock* e pop. Resgato, ainda, o surgimento da Banda Uó que só se tornou, de fato, uma banda depois da "viralização" de um vídeo feito para a divulgação de uma festa local em Goiânia: tratava-se de uma "paródia tecnobrega" da canção "Teenage dream" de Katy Perry lançada com o nome "Não quero saber".

Outros casos relativos a uma mediação menos localizada do brega paraense merecem menção: o trabalho de Felipe Cordeiro, que teve o primeiro disco *Kitch pop cult* (2012) bem apreciado pela crítica, trazendo elementos mais reconhecidos da música paraense como a guitarrada e a lambada e também do tecnobrega. Esse músico tornou-se, inclusive, parceiro de Arnaldo Antunes que, ao final da turnê do disco *Iê iê iê* (2009), registrou em DVD um show no quintal de sua casa em que trazia as regravações de "Quando você decidir" de Odair José e de "Americana" de Frank Carlos, que teve sua primeira versão gravada ainda nos estúdios da Gravasom, em Belém do Pará, com Solano e Seu Conjunto no ano de 1982 antes mesmo do "primeiro movimento do brega paraense".

Iara Couto (2014) observou, além do mais, como alguns *sites* que se dedicavam a falar de cultura e música pop passaram a pautar o brega paraense após o aparecimento da Banda Uó e a da Gang do Eletro. Seu trabalho já sinalizou algumas questões que aqui serão discutidas: uma marcante imprecisão caracterizava as tentativas de compreender as origens de vertentes como tecnobrega, eletromelody e afins.

---

<sup>24</sup> <http://www.bregapop.com/historia/410-felipe-languer/6047-toda-verdade-sobre-o-plagio-chamado-banda-djavu>

Tais ocorrências me levam a mencionar um último caso: em 2016, os ingleses do Pet Shop Boys lançaram o álbum *Super*, tomei conhecimento disso em alguma postagem do site *Popload* no *Instagram*<sup>25</sup>. Sem ler qualquer coisa sobre o lançamento, lembro de colocá-lo para escutar enquanto fazia outras tarefas no computador. Ao chegar na terceira faixa do álbum, "Twenty-something", fiquei perplexo: a batida da canção e os motivos impressos pelos sintetizadores me levaram a crer que aquilo fazia referência ao tecnobrega ou ao eletromelody<sup>26</sup>. Ao mesmo tempo em que me perguntava "será que não estou percebendo traços de brega paraense em tudo o que escuto?", pesquisei um pouco sobre a produção do disco e em específico sobre aquela faixa. Pouco tempo antes, o DJ Waldo Squash da Gang do Eletro - importante produtor ligado ao tecnobrega, ao melody e ao treme - havia feito um *remix* para uma canção dos ingleses.

A semelhança entre a nova música da banda de synthpop e o estilo popularizado pela cantora Gaby Amarantos foi um dos assuntos mais comentados na internet na última semana. E parte do crédito desse "crossover" pode ser atribuído ao DJ e produtor paraense Waldo Squash. Em 2012, ele foi convidado pela gravadora inglesa Parlophone para fazer um dos remixes da faixa "Memory of the Future", dos Pet Shop Boys, que foi lançada mundialmente em single com outras quatro versões. Inusitada, a união, que foi construída a partir de trocas de e-mails com a equipe do grupo, rendeu frutos no álbum "Super".<sup>27</sup>

Isso, inevitavelmente, me fez perceber que, embora o brega paraense possa se enquadrar em denominações como "música local", "periférica" ou "subalterna", há uma potência cosmopolita e pop em suas feições. Mais do que isso: os músicos, artistas, fãs, produtores, festeiros, bregueiros etc. observam o fenômeno do brega paraense como algo sério e dotado de traços muito característicos e, claramente, identificáveis. Se eu pensava se havia, em pauta, um orgulho brega, depois da pesquisa de campo eu tive a certeza de que o brega paraense, de formas muito variadas, já ultrapassou diversos dos limites estabelecidos por críticos e autores que não percebem a superação de determinados estigmas que assombram a música popular produzida e consumida em nosso país.

<sup>25</sup> <http://www.popload.com.br/pet-shop-boys-chega-aos-30-querendo-mostrar-folego-de-18-ouca-super-o-novo-album/>

<sup>26</sup> Tentarei delimitar essas categorias nos capítulos sobre o trabalho de campo.

<sup>27</sup> Segue uma matéria sobre a canção: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/04/11/pet-shop-boys-lanca-tecnobrega-e-dj-afirma-da-para-tocar-na-aparelhagem.htm>

O brega paraense, então, parece ambicionar um enraizamento: quer ter sua história contada, mesmo que de maneira não convencional. Por outro lado, apresenta-se como fenômeno movente, caracterizando-se pelo cosmopolitismo, pelo diálogo com referências múltiplas. Ademais, reforçando sua movência, ele se espalha e alcança locais muito distantes de sua origem. É diante dessas características que fui afinando meus questionamentos que podem ser sintetizados em uma provocação um pouco mais sucinta: o que faz o brega paraense?

Há duas figuras que são postas em relevo a partir da questão e dos apontamentos que já venho fazendo em torno do brega paraense. Uma delas é algo que diz respeito à sequência de gerações, a indicação de linhagens como maneira de aparente organização de encadeamentos temporais que se pretendem históricos. Isso se torna evidente, ainda que de maneira sutil, na forma como se constitui uma possível narrativa da história do brega paraense no trecho comentado do DVD dos 15 anos da Banda Calypso. Para Paul Ricoeur, uma geração seria uma espécie de rede composta por contemporâneos que compartilham um patrimônio e uma orientação comuns.

Pertencem à "mesma geração" [...] contemporâneos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas mudanças. O círculo assim traçado é mais vasto que o do nós e menos vasto que o da contemporaneidade anônima. (RICOEUR, 2010, p. 188)

Trata-se, metaforicamente, de um lugar de pertencimento histórico e que ajuda a compreender as maneiras como somos afetados em nossas experiências assim como as narramos. E isso diz respeito, além disso, às articulações que fui propondo na primeira parte desse trabalho e que, afinal de contas, são uma forma de explicitar que tais inquietações surgem do acúmulo de experiências de um conjunto de seres-afetado-pelo-passado (e pela música, afinal) segundo certas condições e seleções.

Outra figura que é ressaltante diante dessas primeiras aproximações e desse questionamento algo mais específico é a ideia de tradição. E aqui parto da ideia de que tradições não são, também nos termos de Ricoeur (2010), um intervalo inerte que separa o presente do passado. Raymond Williams defende que

[a] tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso.

O que temos de ver não é apenas "uma tradição", mas uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural. (WILLIAMS, 1979, p. 118)

Uma tradição pode ser compreendida como uma força capaz de mediar passados e modelar práticas socioculturais localizadas no presente, compartilhadas por contemporâneos. Tomar tal concepção em uma condição processual, e marcada por disputas, é interessante diante das complexidades apresentadas pelo brega paraense que, no desejo de contar-se, seleciona elementos do passado e busca modelar nossas percepções e concepções no presente.

Diante da tal problemática sigo em diante abordando, inicialmente, uma bibliografia "mais geral" que trata de fenômenos de música popular feita no Brasil. Tais leituras evidenciam as dificuldades encontradas por pesquisadores interessados na música brega. Mesmo assim, há um esforço de organizar as informações encontradas e dar sentidos a elas diante dos propósitos aqui definidos: dar ouvidos ao que se diz em torno da música brega.

## CAPÍTULO 2

### Textualidades e heranças da canção brega

Muitos autores dedicados a tratar do brega fazem questão de dizer que é nos anos 1980 que o termo passa a ser amplamente difundido para tratar de um complexo filão musical que, de saída, não se lastreia a partir de um ritmo específico (ARAÚJO, 2013; FACINA, 2011; JOSÉ, 2002). Lembro aqui, inclusive, da telenovela *Brega & Chique* (TV Globo, 1987) como algo importante no processo de propagação do termo. O aparecimento do brega em formulações relativas à sua localização na história da música popular feita no Brasil, acaba apontando, como veremos, para questões controversas.

Há uma potencialidade guardada nas formas de utilização do termo dado que ele pode se referir a uma ampla gama de fenômenos musicais, tais como bolero, samba-canção, rock, balada, tango, new wave, arrocha, seresta, sertanejo, dentre outros. De um ponto de vista histórico, "brega", assim, vem sendo utilizado para designar fenômenos localizados em tempos muito distintos e, por vezes, distantes.

A denominação "música brega" é utilizada por muitos para designar um tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, já que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba etc, sendo na maioria das vezes produzida e consumida pelas classes populares, possuindo altos índices de vendagem de discos. (MATTOS, 2011, p. 15)

Essa citação adverte o quanto o assunto carrega complexidade: não configura propriamente gênero musical em uma concepção mais usual tal como aquela discutida por Franco Fabbri (1982), podendo designar músicas pertencentes a diversos outros domínios; o apelo afetivo-sentimental é, talvez, o aspecto mais proeminente naquilo que se refere aos gestos classificatórios, mas isso claramente transcende o brega; o consumo e a circulação têm uma demarcação sociocultural saliente - é música consumida por "classes populares", "classes menos favorecidas" etc. - e, assim, as vendagens, o "sucesso" são como que determinantes no que se refere ao posicionamento do brega no tratamento dado à música popular feita em nosso país.

Essa maleabilidade do significante, em grande medida, vem do fato da expressão carregar conotações pejorativas quando utilizado como adjetivo, tal como se pode notar nas definições presente no *Dicionário Aurélio* em edição de 1999, que

nem o relaciona à expressões musicais: "**S. m. e f. 1. Bras. N.E. Pop.** V. zona (11). **S. 2 g. 2. Bras. Pop.** Pessoa brega. **Adj 2 g. 3. Bras. Pop.** Deselegante, cafona." (p. 330).

Tendo isso em vista, busco tratar daquilo a que o brega se relaciona em termos de música produzida no Brasil a partir de fontes que se dedicam às suas histórias, pois é nessas relações que se encontram reverberações instigantes no que se refere ao próprio gesto de categorizar e historicizar nossa música popular. Tratarei, inicialmente daquela que é uma das relações mais cristalizadas nas falas de distintos autores: o brega e a jovem guarda.

### 2.1 Um filho (bastardo) do iê-iê-iê

Hermano Vianna é categórico ao apontar as origens da música brega: "[o] brega, se ninguém ainda percebeu, é rock. Digo mais: é o mais amado e duradouro estilo do rock brasileiro. Tudo começou com a jovem guarda, e sua adaptação do rock internacional para o gosto popular nacional." (VIANNA, BALDAN, 2000, s/p). De formas semelhantes, Paulo Cesar de Araújo (2013) e André Barcinski (2014) observam que a emergência do brega nos anos 1970 teve relações íntimas com a produção musical ligada ao rock brasileiro dos anos 1960. Isso se torna patente no trabalho de figuras mais reconhecidas em âmbito nacional como Odair José e Vanusa ao, por exemplo, comentarem suas influências. De uma maneira algo semelhante, músicos paraenses com os quais eu pude dialogar no trabalho de campo apontaram artistas como Elvis Presley, The Beatles, The Fevers e, até, Raul Seixas como referências para o estabelecimento do brega paraense.

Hermano Vianna ainda reforça tal relação radicular ao comentar, em específico, trabalho do guitarrista Chimbinha nos idos dos anos 1990.

É uma das maiores revelações entre novos músicos brasileiros de qualquer estilo, sendo herdeiro direto das invenções de Renato e Seus Blue Caps - que criou o chacundum da guitarra brega ao ser obrigado a tocar num disco de bolero, sem saber tocar bolero - e das guitarradas de Vieira. (VIANNA, BALDAN, 2000, s/p)

Em *Jovem guarda: em ritmo de aventura* (2000), que reúne casos, álbuns, discussões ligadas ao mercado fonográfico e aos artistas do iê-iê-iê, Marcelo Fróes faz um interessante relato sobre como o rock foi, no Brasil, sendo reinventado por músicos de periferia que dialogavam, ainda, com fenômenos cancionais de países como França, Itália, EUA e Inglaterra. A jovem guarda, além do mais, é considerada

um fenômeno de mercado voltado para um consumo juvenil - e televisivo - de música popular, algo ainda sem precedentes em nosso incipiente mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2001). Tratava-se de uma música, afinal,

[...] feita por jovens dos subúrbios do Rio, de São Paulo, de tantas cidades do país, para jovens como eles, expressando seus sentimentos, emoções vivências, em composições próprias, ou em versões de sucessos americanos, ingleses, italianos com letras que não guardavam relação com as originais. (PUGLIALI, 2006, p. 11)

Essa localização suburbana é algo que Paulo César de Araújo (2013) faz questão de ressaltar ao lembrar que a maioria dos artistas que conformam uma geração brega dos anos 1970, no Brasil, é de origem humilde e interiorana, com poucas exceções. Canções como "A pobreza", que foi lançada por Leno e Lilian ainda nos anos 1960, sugerem processos de identificação social que acabam sendo reafirmados por em diversas outras produções brega ao longo dos anos que se seguem tais como "Deixa essa vergonha de lado" de Odair José.

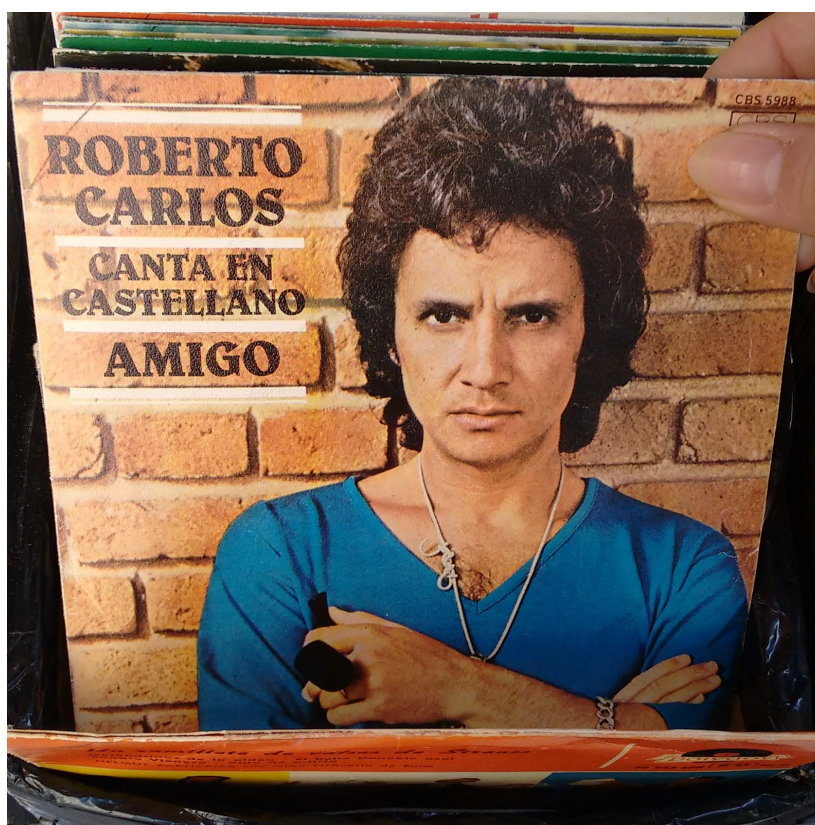
Não por acaso a alcunha "música de empregada" foi e ainda é algo recorrente no que se refere ao brega. Alejandro Madrid (2016), em trabalho dedicado às baladas mexicanas, busca demonstrar que esse e outros aspectos relacionados ao nosso iê-iê-iê transcendem o território brasileiro nos anos 1970.

En la mayoría de estos países esta música asociada a una similar sensibilidad de clase trabajadora ("música de plancha" la llamaban en Colombia y Costa Rica, "música de nana" en Chile, "música brega" en Brasil) y era frecuentemente desdeñada por ser "poco sofisticada" y de "mal gusto" por gente de clase media y media alta; para ellos, esta era la música de las trabajadoras domésticas, quienes los fines de semana, cuando tenían día libre, llenaban los lugares donde se presentaban estos grupos. Los aspectos de clase que determinan la recepción de esta música nos muestran a la balada como un sitio de contestación en el que cuestiones como la distinción y la diferencia podían ser negociados o reforzados." (MADRID, 2016, pp. 61-62)

Sobre tais formas de enquadramento, foi algo de extrema relevância ter-me dedicado a leituras e escutas que me possibilitaram por relacionar o brega a expressões musicais "românticas" de língua espanhola. Se aqui está clara uma relação com a balada, diversas outras "raízes" acabam surgindo tais como as guarânias, o filin, as coplas, a cumbia, o tango, o bolero dentre outros. O período de sanduíche do doutorado, quando me estabeleci em Madrid por 4 meses, foi algo extremamente relevante na medida em que tais relações me pareceram possíveis tendo em vista o

apontamento de interlocutores<sup>28</sup> bem como as leituras. Por outro lado, pequenas incursões etnográficas empreendidas na capital espanhola em ambientes de sociabilidade majoritariamente pela música latina e pelos imigrantes latinos, acabaram também ampliando esse escopo referencial: a bachata e o reguetón tornaram-se referenciais paralelos diante das minhas percepções já colhidas em trabalho de campo em Belém.

**Figura 2 - Compacto de Roberto Carlos vendido em um sebo em Madri**



Fonte: acervo pessoal

Voltando às relações entre o brega e o iê-iê-iê na bibliografia nacional é preciso salientar que Marcelo Fróes (2000), quando menciona termo uma única vez em seu livro, o encara como algo referente ao mal gosto. Em um sub-tópico intitulado "A volta dos veteranos", o autor, depois de relatar novas gravações "mais românticas" de artistas como Sérgio Murilo, Tony Campelo, Demétrius, Robert Livi e Meire Pavão, diz: "A mistura do iê iê iê com a música romântica deu certo, apesar das

<sup>28</sup> Foram decisivas as percepções dos professores Héctor Fouce (tutor), Cristinha Peñamarín e Wenceslau Castañares bem como as dos colegas Josep Pedro e Fernán Del Val em comunicação intitulada "El brega paraense: experiencias y contextualizaciones" (AZEVEDO, 2017c) apresentada ao grupo Semiótica, cultura y comunicación na Univerisdad Complutense de Madrid.

conseqüências trágicas da década seguinte, quando a fusão mal temperada deu origem à chamada 'música brega'." (FRÓES, 2000, p. 120). O autor admite, enfim, a paternidade da jovem guarda, porém desqualifica o filho gestado.

O que se convencionou chamar de brega pode ser tomado, assim, como um filho bastardo do iê-iê-iê. No entanto, notamos que essa paternidade não apaga as conexões com outros fenômenos. Uma filiação romântica não é nenhuma novidade, na medida em que a relação entre brega e os temas passionais é algo que atravessa os mais diversos registros em torno do assunto, mas a questão fica em aberto: a que música romântica o iê-iê-iê se misturou para dar origem ao brega?

Retomo, então, o antropólogo Hermano Vianna (2003) que, no caderno *Mais! da Folha de S.Paulo*, reafirma a relação entre o brega e a jovem guarda em um texto em que aborda mais especificamente o tecnobrega.

Sua origem mais remota, se não quisermos ir mais longe entre antepassados seculares da tradição romântica nacional, é a jovem-guarda dos anos 60, rock básico e escandalosamente ingênuo, tocado com uma guitarra "chacumdum", um baixo e bateria. (VIANNA, 2003, s/p)

Não fica claro até aqui a que "antepassados" de uma "tradição romântica nacional" e "secular" a afirmação se refere: mas outras formas de relação com a jovem guarda acabam ganhando forma. O iê-iê-iê, em um cenário mais geral da história da música popular no Brasil do século XX, foi, em grande medida, relegada à desvalorização assim como ocorre com o brega. O jornalista André Barcinski relata tal percepção em seu livro *Pavões misteriosos* (2014) - trabalho dedicado à "explosão da música pop no Brasil nos anos 1970 - ao comentar a guinada romântica de Roberto Carlos pós-jovem guarda: "Percebendo a limitação estética e sonora do 'iê-iê-iê', o 'Rei' enveredou para um estilo romântico que faria dele o cantor mais popular do Brasil." (BARCINSKI, 2014, p. 31). E, ao comentar especificamente o legado do iê-iê-iê para a formação de uma geração pop de nossa música nos anos 1970, ele afirma: "A Jovem Guarda tinha acabado e seus integrantes eram malhados pela crítica e por outros artistas, que os recriminavam por ter feito música comercial e considerada de baixa qualidade." (BARCINSKI, 2014, p. 38).

Aliás, diante da crescente institucionalização da sigla MPB, algo que se adensa nos anos 1960, Marcos Napolitano, no livro *Seguindo a canção* (2001), comenta uma série de disputas e divergências entre os defensores de certa ideia de

brasilidade (de um "nacional-popular") que estaria sendo posta em xeque pela "alienação" do iê-iê-iê. No sub-tópico "MPB *versus* Jovem Guarda", o autor comenta o que seria um dos desdobramentos da jovem guarda na década de 1970:

[...] a jovem guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música "brega" dos anos 70 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional. (NAPOLITANO, 2001, p. 101)

Indica-se, assim, uma ruptura marcando a passagem dos anos 1960 (jovem guarda) para os 1970 (brega), mas a natureza "mercadológica, "alienante" e "despolitizada" parecem demarcar processos de continuidade.

*O brega se afirma, nesse contexto [o da passagem entre essas décadas], como uma aposta da indústria fonográfica na popularização do consumo de LPs. Na verdade, o gênero inicia sob a etiqueta de "Romântico", mas a crítica musical especializada se incumbirá de batizá-lo pejorativamente de brega. [...] O termo expressaria, na verdade, uma rejeição dupla ao gênero. Rejeição por um lado, por seu caráter "alienado" e "simplório", com letras que se restringiriam a clichês melodramáticos e por outro lado, por seu caráter popular, produzido e consumido majoritariamente por pessoas pertencentes às classes populares, fora dos padrões técnicos e formais dominantes. (SANT'ANA, 2011, p. 64 - grifo original)*

O jornalista Franklin Martins lançou *Quem foi que inventou o Brasil* (2015), obra dividida em três grandes volumes que buscam contar nossa história a partir de um cancionário "mais politizado". Mesmo quando há algum aspecto mais propriamente político ao tratar do iê-iê-iê ou do brega, há um claro gesto de desqualificação. Ao comentar a censura ao maior sucesso da carreira de Odair José, o autor afirma que "*Pare de tomar a pílula*, como ficou conhecida a canção *Uma vida só*, não tem nada de política." (MARTINS, 2015, p. 158). A canção, em sua letra, brinca com a quebra de expectativas quando o personagem cantante, depois de confessar uma vivência solitária, implora que sua companheira/interlocutora "pare de tomar a pílula / porque ela não deixa nosso filho nascer". Na época em que foi lançada - o ano era 1973 - o regime militar e ditatorial que vigorava no país buscava estimular um controle de natalidade com a distribuição gratuita de anticoncepcionais em uma campanha cujo slogan era "tome a pílula". A canção acabou sendo censurada após o lançamento e "os discos foram recolhidos das lojas" (MARTINS, 2015, p. 158): será que a canção não tinha nada de política?

André Barcinski (2014) faz questão de lembrar em seu trabalho - que tem pretensões de dar a ver aquilo que nossa historiografia veio escondendo - que parte das críticas direcionadas tanto à jovem guarda quanto ao brega tinha relações com uma suposta falta de engajamento político-ideológico dos fenômenos e de seus representantes. A ideia de uma "patrulha ideológica" na crítica e na produção musical torna-se tema de discussão em diversas fontes que tematizam o brega, a jovem guarda e a própria formação da MPB (ARAÚJO, 2013; BARCINSKI, 2014, NAPOLITANO, 2001).

Há uma passagem interessante que é relatada por muitos autores que tratam da música popular no Brasil dos anos 1960: diante das muitas críticas direcionadas à jovem guarda em seus anos mais intensos, o produtor televisivo, compositor e entusiasta do "movimento", Carlos Imperial, publicou, na revista *O Cruzeiro*, o "Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja" em agosto de 1967. O teor descontraído de um texto em defesa da alegria e da espontaneidade não dissimula os ataques direcionados aos críticos do iê-iê-iê e de seus artistas (FRÓES, 2000; NAPOLITANO, 2001):

Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. [...] Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial. Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. [...] Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra [...].

O final do recorte acaba por demarcar uma outra possível diferenciação entre o que pode caracterizar o brega diante da jovem guarda. Se esta buscou afirmar-se pelo caráter alegre, o brega quase sempre é tratado um fenômeno de música passional, ligado a lamentações e tristezas (TATIT, 2004). Isso talvez seja algo que o distancie não apenas do iê-iê-iê, mas também de diversas outras manifestações de nossa canção popular mais atreladas a festividades e situações mais alegres e em geral mais valorizadas pelos críticos e historiadores.

## **2.2 A modinha, ancestralidade romântica da dor-de-cotovelo?**

O pesquisador estadunidense Christopher Dunn em trabalho dedicado à tropicália, apresenta um rápido comentário em torno das "influências" da jovem

guarda relacionando-a, por sua vez, a uma tradição de canção romântica, digamos, um pouco mais antiga: "A música da Jovem Guarda se baseava no rock britânico e norte-americano, mas também tinha raízes na tradição das baladas românticas remontando às modinhas brasileiras do século XIX." (DUNN, 2009, p. 80). É claro que não se deve, a partir de tão rápida referência, relacionar diretamente a modinha à música brega, no entanto é importante lembrar que aquela, quando relatadas em livros de história (SEVERIANO; MELLO 1997; SEVERIANO, 2013; TINHORÃO, 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; NAPOLITANO, 2000; 2007; TATIT, 2002; 2004), são passíveis de inclusão naquilo que Vianna (2003) pode estar evocando com a expressão "antepassados seculares da tradição romântica nacional".

Pode-se observar, assim, uma abertura no que se refere às "raízes" - ao menos, do caráter romântico - de fenômenos da música popular feita no Brasil. Isso se faz perceptível no trabalho de historiografia de Jairo Severiano, que propõe um relato com pretensões mais totalizadoras, por assim dizer, da música popular desde o século XVIII. Refiro-me ao livro *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade* (2013), que periodiza a música brasileira em "quatro tempos": *A formação* (1770-1928), *A consolidação* (1929-1945), *A transição* (1946-1957) e *A modernização* (1958 até os dias de hoje).

No primeiro período relatado pelo autor se encontram as primeiras menções à modinha em um capítulo dedicado à obra e vida do compositor Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), um carioca mestiço de pai português e mãe angolana que chegou a viver em Portugal onde ocupou cargo na Academia de Belas Artes de Lisboa (SEVERIANO, 2013). Sua obra seria uma espécie de "marco zero" daquilo que veio a se chamar "música popular brasileira": isso é bastante interessante na medida em que coloca um gênero romântico na centralidade desse longo processo.

Na sequência, quando o livro se dedica propriamente à modinha - sem negar a importância de outros gêneros como lundu nessa "formação" -, outros nomes vão aparecendo tais como Joaquim Manoel da Câmara (-1840), Cândido Joaquim José de Araújo, o Marquês de Sapucaí (1793-1875), Francisco Manoel da Silva (1795-1865), Cândido Inácio da Silva dentre outros. A modinha seria uma forma musical que se distanciou da moda portuguesa - muito influenciada pelas árias operísticas -, sendo Caldas Barbosa quem a teria levado a terras portuguesas onde se tornou uma espécie de canção de câmara. Segundo o autor, essa forma se caracterizou por ser "suave e romântica, chorosa quase sempre", e complementa: "a modinha foi por todo o século

XIX o nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa" (SEVERIANO, 2013, p. 17).

Marcos Napolitano em *A síncope das idéias* (2007), por sua vez, ainda relaciona a modinha às serestas ao tratar também das origens daquilo que somos levados a chamar de música popular brasileira:

A modinha, desde o final do século XVIII, quando Domingos Caldas Barbosa apresentou-a na Corte portuguesa, já era um gênero reconhecível, atravessando o século XIX, ora mais aristocrática e italianizada, ora mais plebéia e mulata, próxima do que chamamos de serenata. (NAPOLITANO, 2007, p. 11)

Esse autor também informa, a partir de Tinhorão, que a modinha chegou a ser simplesmente chamada de *canção* no século XIX (NAPOLITANO, 2007). Em outro trabalho, Napolitano (2001) ainda faz questão de relatar um suposto *revival* das modinhas no século XIX quando indica as bases para a formação das canções que seriam registradas mecanicamente pelos fonógrafos e gramofones na virada para 1900.

É prudente ressaltar, para os propósitos dessa tese, que o termo "seresta", em regiões e cidades do Norte e do Nordeste, tende a se referir a um tipo de formação performática (vinda da formação teclado, voz e algum instrumento de acompanhamento como violão ou saxofone) que acaba se aproximando do brega, do bolero e do arrocha. O livro *Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão* (AZEVEDO, 2014) é um interessante passeio por esse universo.

José Ramos Tinhorão é dos autores mais solicitados quando se discute nossa formação musical popular; seus inúmeros trabalhos, todos muito minuciosos, tematizam a música popular a partir de temas variados - canção no romance, a música de pregoeiros e de barbeiros, a tevê e o rádio, a música rural e a ocupação urbana, a história dos gêneros etc. - assim como abrangem sua história desde o período colonial. Seus relatos são dos mais bem informados em torno de fenômenos como a modinha, a seresta e outros "gêneros românticos" que ajudaram a conformar, até a segunda metade do século XIX, as raízes de nossa canção popular gravada. No entanto, não deixa de ser sintomático, que o termo "brega" (ou mesmo "cafona") não ganha espaço em suas discussões (TINHORÃO, 2010; 2011; 2012; 2013; 2014) e isso faz eco no trabalho de Severiano (2013) que convoca o termo apenas três vezes, sendo a primeira menção relativa ao samba-canção, fenômeno que discutiremos agora.

### 2.3 A dor-de-cotovelo: entre o samba-canção e o bolero

Em *História social da música popular brasileira* (2010), Tinhorão afirma que "[o] samba-canção florescente nos anos 1930 e 1940 abolerou-se (chegando-se à tentativa de criação de um hibridismo chamado de *sambolero*) [...]" (TINHORÃO, 2010, p. 325). O hibridismo tomado, não raramente, como sinônimo de decadência não é nada mais do que uma síntese de certo purismo defendido pelo autor: tanto a influência de gêneros latinos quanto de outras músicas estrangeiras são tratados como risco a uma "supremacia nacional", sobretudo no pós-guerra. É na passagem dos anos 1940 aos 1950 que o samba-canção se torna o tipo de música popular gravada mais consumido no Brasil (TATIT, 2002; 2004; SEVERIANO, 2013)

Severiano (2013), no tópico *A hegemonia do samba-canção na música romântica*, traz um pequeno apanhado histórico de músicos, cantores e compositores que se dedicaram ao fenômeno - também nomeado "samba de fossa" pelo autor - em um curto período que ele chama de "transição" (1945-1957). Severiano, no entanto, não se esquece de buscar as primeiras expressões nomeadas como tal nos discos: *Linda flor*, gravada em 1929 por Aracy Cortes, de Henrique Vogueler e Luís Peixoto - depois de gravada com título e letra diferentes por Vicente Celestino (TATIT, 2004) -, enquadrando-a como "o primeiro samba-canção de sucesso" (SEVERIANO, 2013, p. 288).

Severiano (2013) afirma, assim, que o samba-canção teria demorado 20 anos para superar a valsa no quesito "romantismo". Até o período, o samba-canção faria parte do repertório de muitos compositores e intérpretes atuantes, mas ainda não teria alcançado o sucesso (SEVERIANO, 2013; TATIT, 2004). Três canções são como um prenúncio para o predomínio do samba-canção como expressão romântica em nossa música popular gravada: "Copacabana" (João de Barro/Alberto Ribeiro, 1946), "Marina" (Dorival Caymmi, 1947) e "Segredo" (Herivelto Martins/Marino Pinto). "Então, em 1949, o samba-canção assumiu a hegemonia da música romântica brasileira, levando a valsa a uma posição secundária, ao mesmo tempo em que quase fazia desaparecer o fox-canção." (SEVERIANO, 2013, p. 289). A partir de então, o autor retoma aquelas que seriam as principais canções do gênero nesse período e ainda complementa a discussão lembrando da popularização do bolero em nossas terras:

Presente eventualmente na programação de nossas rádios desde o final do anos 30, quando o tenor mexicano Pedro Vargas iniciou uma série de temporadas anuais no Rio de Janeiro, o bolero começou a crescer na predileção dos brasileiros a partir de 1945. O motivo foi o grande sucesso do filme *Santa: o destino de uma pecadora* e de sua canção-tema [...]. (SEVERIANO, 2013, p. 290).

Na sequência o autor fala do aumento do consumo do samba-canção no Brasil colocando em segundo plano gêneros com ritmo mais acelerado - com exceção do baião, que encontra muito sucesso também na passagem de 1940 a 1950. Há, então, um comentário sobre o que seriam suas duas principais "vertentes":

Nessa enxurrada de lançamentos confirmou-se uma tendência que já vinha se manifestando nos anos anteriores, a divisão do samba-canção em duas grandes vertentes, a tradicional e a moderna. A tradicional era musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro [*do rádio*] e tinha como expoentes os veteranos compositores Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins. A moderna era essencialmente renovadora, propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a própria música brasileira e tinha como figuras emblemáticas os então jovens cantores Dick Farney e Lúcio Alves. Enquanto parte considerável da primeira derivou para formas popularescas, depreciativamente chamadas de música brega, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa nova. (SEVERIANO, 2013, p. 291).

O que interessa nesses trechos não é apenas buscar traços sobre a consolidação do samba-canção no rádio e em um mercado fonográfico ainda incipiente ou comprovar que o brega teria mesmo relações, afinal, com este fenômeno também de música popular romântica. O que chama atenção aqui são essas duas formas de qualificação do brega: em primeiro lugar, essa música teria relações com um samba-canção dito "tradicional" - por extensão com matrizes latinas tais quais o bolero -, em um aparente sentido conservador, tendo contribuído pouco para a "modernização" da música popular brasileira "como um todo": isso, inclusive, surge como um critério de valoração no fala do autor. Em segundo lugar, Severiano (2013) lembra que a música brega é uma derivação "popularesca" e "depreciada" de um gênero que teria, em sua outra face, relações íntimas com a bossa nova - essa sim, marcada pela sofisticação e por uma ideia de modernização da música popular do Brasil.

Ainda Jairo Severiano, porém em obra assinada também por Zuza Homem de Mello, comenta os resultados dessa mesma "hegemonia do samba-canção" relacionando-a ao surgimento do brega em específico. Na apresentação geral do segundo tomo de *A canção no tempo* (1998) - livro que se apresenta como um grande

compêndio de canções "mais importantes" de nossa história organizadas segundo o ano de seus lançamentos - há esse trecho:

Um segmento de música popular que ganhou forte impulso nessa época [1958-1972], tornando-se uma das maiores fontes de lucro das gravadoras foi a canção sentimental popularesca, depreciativamente chamada de brega-romântico. Dos consagrados Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Cauby Peixoto, com presença também em outras áreas, ao simplório sertanejo Teixeira (Vitor Mateus Teixeira), engrossam a relação dos especialistas no gênero Anísio Silva, Altemar Dutra, Orlando Dias e muitos outros. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 17)

Ressalto, mais uma vez, que, no período apresentado, seria improvável que esse tipo de canção fosse nomeada brega, mas, de qualquer forma, é feita uma ponte entre os dois fenômenos de música romântica dada a citação de alguns artistas veteranos como Nelson Gonçalves e Orlando Dias. Interessante notar também que, não por acaso, o sertanejo é convocado no trecho - as relações entre brega e sertanejo serão tratadas mais à frente. Torna-se evidente, além do mais, um aspecto muito comum quando se discute música brega: é um fenômeno qualificado como algo lucrativo, um tipo de música sempre bem aceito pelo mercado, embora não se encaixe tão facilmente na categoria *mainstream* (SANT'ANA, 2011).

O etnomusicólogo Samuel Araújo, em *Politics of passion* (2009), também comenta alguns gestos de desvalorização do samba-canção e sugere que a interpretação dramática, "piegas", de cantoras e cantores influenciados pela moda latina da época é outro aspecto que parece fazer ponte entre os fenômenos:

This dramatized style continues to be very popular in Brazil to this day, despite the negative reactions of music critics and many trained musicians who have regarded it as a sticky form of sentimentalism and nostalgia, or even as a pathological demonstration of bad taste in music, evoked by terms such as "dor-de-cotovelo" (perhaps translatable as heartache; 1960s), "cafona" (1970s) or "brega" (1980s on). (ARAÚJO, 1999, p. 48)

Drama, sentimento, nostalgia são elementos convocados para que se crie, no raciocínio, uma sucessão que acaba reafirmando a relação proposta por Severiano (2013) que, curiosamente, não fala de brega ao comentar a jovem guarda. No capítulo dedicado ao iê-iê-iê brasileiro, são apresentados marcos ao mesmo tempo em que biografias ganham corpo, tal como ocorre no restante do livro. As primeiras gravações, o programa de tevê, os filmes musicais e a questão da indústria do consumo são alguns temas explorados ao mesmo tempo em que Roberto Carlos,

Erasmus Carlos, Ronnie Von, Renato & Seus Blue Caps, Os Incríveis e Wanderléa são biografados. Um trecho sobre Roberto Carlos:

Na verdade, não foi a retirada de Roberto Carlos [*do programa Jovem Guarda*] que acabou com a onda iê-iê-iê e sim a falência do gênero, por esgotamento da fórmula. Então, pressentindo o fato, o cantor tratou de reformular sua carreira, incrementando-a no exterior, ao mesmo tempo em que começava a trocar o rock pela balada romântica. (SEVERIANO, 2013, pp. 401-402)

Nesse trecho afirma-se o vínculo entre um artista representativo da jovem guarda e a canção romântica, algo que viria a se estabilizar nos anos 1970 na carreira de Roberto Carlos e de muitos outros como Nelson Ned e Agnaldo Timóteo. Isso é interessante por criar relações entre os distintos fenômenos. E aqui a generalização "balada", em específico, salta aos olhos por se tratar de um termo relativo a um fenômeno com força pujante na Espanha, no Caribe e nos países da América Latina ao longo dos anos 1970, tal como afirma Alejandro Madrid (2016) em citação que já trouxemos.

Marcos Napolitano, em *História e música* (2005), menciona uma única vez o termo brega e, tal como em diversos outros casos, posiciona o fenômeno como uma espécie continuidade a uma "tradição romântica":

Ainda havia a tradição da música romântica, que continuava sendo o segmento de maior popularidade (em termos de vendas absolutas), indo de produtos musicais mais bem acabados (como no caso de Roberto Carlos) até produtos musicais mais toscos e simplórios (como o "gênero" Brega, que explodiu nos anos 70), todos subprodutos do movimento Jovem Guarda e suas baladas e rocks "quadrados". (NAPOLITANO, 2005, p. 72)

O comentário faz conexões diretas entre aquilo que se toma por uma "tradição romântica" e filões específicos que teriam sido originados da jovem guarda, dentre eles o brega e a balada, que, por sua vez, aponta para outros países. Martha Ulhôa e Simone Luci Pereira organizaram um livro muito calcado nas possíveis semelhanças entre fenômenos latino-americanos e brasileiros no que se refere à música romântica depois da explosão iê-iê-iê nas Américas Central e do Sul. Daniel Party (2016), ao comentar recentes gestos de resgate da balada em seu país, afirma:

El género de pop *mainstream* conocido en América Latina como balada surgió a fines de la década de 1960 como un híbrido del bolero moderno mexicano, las baladas de rock 'n' roll anglosajón contemporáneas y las

baladas pop europeas. Como tal, la balada aparece simultáneamente en varios países: en México con Armando Manzanero y Carlos Lico; en Nueva York con La Lupe; en España con Raphael y Julio Iglesias; en Argentina con Leonardo Favio; en Chile con Los Ángeles Negros. La edad de oro de la balada fue la década de 1970, con artistas como Camilo Sesto, Nicola Di Bari, Juan Gabriel, José José y Roberto Carlos. La balada es la versión en castellano de la canción sentimental pop internacional. (PARTY, 2016, p. 95)

Tal como o brega é apontado como herdeiro do jovem guarda e do samba-canção, a balada é indicada como filha (também bastarda?) do bolero depois de ter se misturado com o rock e o pop romântico europeu. Alejandro Madrid (2016), em rápida análise do trabalho do mexicano Armando Manzanero de 1967 sugere a balada como resultante de uma simplificação do bolero. Suas canções

muestran características compositivas que inconfundiblemente las ligan a la tradición del bolero tanto en forma y estructura temática como en contenido dramático y sentimental. Sin embargo, tanto las canciones como los arreglos hechos para el disco por Eduardo Magallanes también muestran elementos específicos que las podrían identificar con la naciente tradición de la balada: simplicidad de las letras; ausencia de la refinada retórica de inspiración modernista que caracterizaba las canciones de compositores como Guty Cárdenas o Agustín Lara; arreglos que toman prestado del rock 'n roll [...]; las opulentas secciones de cuerdas que en los momentos climáticos refuerzan musicalmente el contenido dramático de las letras [...]; y finalmente, el uso de ciertas prácticas de performance instrumental inspiradas en el rock 'n roll, el rhythm and blues y el bossa nova [...]. (MADRID, 2016, p. 49)

Não deixa de ser curioso, enfim, lembrar que diversos cantores brasileiros lançavam, ao longo dos anos 1970, discos com letras em castelhano tais como Roberto Carlos, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo e até mesmo Odair José. E tal qual o brega se tornou alvo das críticas por ser alienado/despolitizado, as baladas parecem ter causado incômodos semelhantes em países caribenhos e latino-americanos:

Muchos veían en el rock 'n roll una metáfora de la invasión cultural americana y les inquietaba que esta música llegara a reemplazar géneros locales en el gusto de los adolescentes mexicanos. [...] Los aficionados a la música romántica también se sintieron amenazados al ver que la popularidad del bolero, la música romántica por antonomasia durante la época de oro del cine mexicano, menguaba con la llegada de la nueva música americana. (MADRID, 2016, p. 48)

Ao comentar os gestos analíticos em relação às baladas, Party (2016) lembra que "[u]n enfoque común entre los críticos de la balada es compararla negativamente con su predecesor más importante, el bolero." (PARTY, 2016, p. 96). Leituras como

essa demonstram o quanto há similaridades entre a história da música popular no Brasil e a de países hispano-americanos. Um espécie de decadência parece ser uma das principais marca desses gêneros românticos que vão, gradualmente, "traindo" seus predecessores, seus ancestrais. Outro fenômeno assim encarado seria, inclusive, o que ficou conhecido como sertanejo em tempos mais recentes: na visão mais desavisada, não passaria de uma subversão da música caipira.

#### **2.4 Depois dos anos 1980: o breganejo**

A passagem dos anos 1980 para os anos 1990 foi marcada por um *boom* de produtos musicais do filão sertanejo nos meios de comunicação ditos "massivos" no Brasil (ARAÚJO, 2000), um tipo de canção não raramente classificada como brega de modo a deslegitimá-la. Em um gesto de contextualização do mercado fonográfico no início dos anos 1990, Carlos Alberto Ávila Araújo - que trata mais especificamente do *axé music* e do pagode em sua dissertação - faz questão de lembrar da "hegemonia" da música sertaneja na tevê, nas rádios e nas cifras de vendagem de discos (ARAÚJO, 2000, p. 106).

Carmen Lucia José (2002), em um trabalho seminal em torno do brega, apresenta uma discussão que surgiu, em princípio, da observação do sertanejo urbano. No que se refere às leituras de parte daquilo que a autora colheu em campo - em questionários por ela aplicados -, ela enumera uma série de "confusões classificatórias" informadas a partir de entrevistas, o que acabou enriquecendo seu debate sobre música e mercado fonográfico:

1. classificam como *brega* somente aqueles já considerados como produtores musicais de mau gosto, caso de Amado Batista;
2. ou aqueles que eram de mau gosto e tiveram suas produções musicais reelaboradas com maior grau de sofisticação musical, caso de José Augusto e Sidney Magal;
3. ou aqueles que, por diluírem uma matriz consagrada, aparecem com uma produção musical muito parecida com a consagrada, caso de Fábio Júnior copiando a fase "muito romântica" de Roberto Carlos;
4. ou, ainda, os sertanejos que, muito longe da estrutura original (a música caipira), receberam um banho de produção industrial e mercadológica até ficarem parecidos com um produto (música sertaneja) que, fugindo de ser público-alvo específico (o homem rural), passou para um outro público-alvo (o homem rural que se deslocou para centros urbanos) e, finalmente, aparece como um produto definitivamente urbano e massivo, caso de Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e João Mineiro e Marciano." (JOSÉ, 2002, pp. 89-90 - grifo original)

Há toda uma complexidade que vai se armando em torno do termo, mas, para os propósitos da discussão aqui inaugurada, chamo atenção para o quarto comentário por ecoar a classificação como algo que diz respeito ao *mau gosto* de um produto *massificado* em função do *trabalho industrial*. Foi perceptível, a partir de uma coleta apenas iniciada na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, algo semelhante quando se nota que o termo brega começa a figurar em textos jornalísticos de variadas publicações sobre música popular sobretudo a partir dos anos 1990 exatamente em discussões envolvendo o sertanejo de artistas como os mencionados pela autora.

Um exemplo se faz presente no *Caderno B* no *Jornal do Brasil* do dia 18 de outubro de 1991 em uma matéria chamada *O sertão conquista o litoral* assinada por Elizabeth Orsini. Trata-se de um texto sobre Leandro & Leonardo que explora o trabalho da dupla a partir de bizarrices ("lugar estranho onde um já transou"), sucesso mercadológico ("2,5 milhões de discos vendidos naquele ano") e abandono dos traços caipiras de sua música. No meio da página temos um *box*, "Show", assinado por Tárík de Souza, com o título "'Mauricinhos' da música brega". Ele abre o seção com

Nasce o *mauricinho* brega. Instala-se o sertanejo novo rico. [...]. O rolo compressor da unanimidade nacional - que já contemplou num passado remoto um certo Chico Buarque - confere-lhes catimbados 15 minutos de glória, embora o show do Canecão, que eles protagonizam, dure uma hora a mais, antes do bis compulsório. [...].

A variedade entre os 16 itens do cardápio da dupla pendula entre as animadinhos e as choronas de um *crossover* perverso de sertanejo, Jovem Guarda e brega romântico. A dúvida é se *Pense em mim* fica melhor com a dupla ou na voz do ator Carlos Moreno no comercial do Pinho Brill, repetido três vezes nos telões. [...]. A taxa de redundância do enredo (com exceção do único relance de estranhamento de *Entre tapas e jeitos*) nocauteia José Augusto, Wando e Amado Batista de um só golpe. Saudades do brega - ao menos engenhoso - de Odair José. (SOUZA, 1991)

O brega se apresenta aqui como um estilo de performance, mas também - e junto com a jovem guarda - como parte das hibridações "perversas" apresentadas por aquele sertanejo que conquistava, no início dos anos 1990, audiências já distantes de um suposto mundo "puramente" caipira (situado em zonas rurais, nas cidades e regiões interioranas ocupando, sobretudo, as frequências AM do rádio). Curiosamente, Tárík de Souza defende, apesar de tudo, algumas expressões brega e, novamente, o nome de Odair José é referência.

Mas voltando um pouco no tempo, o termo "breganejo" é trazido por Severiano e Mello (1998) para comentar uma canção específica lançada em 1982:

"Fusão Preto" é o grande sucesso que, nos anos oitenta, abre as portas dos centros urbanos ao estilo "breganejo", ou seja, à mistura da música brega com a sertaneja. É o que os americanos chamam de *crossover*: a música ou o artista extrapola a sua área, arriscando-se na "maldição dos puristas". [...] A imagem do carro negro, substituindo o tradicional cavalo, "feito de aço" que fez o seu "peito em pedaço", é um achado que sintetiza com perfeição uma situação original e bem apropriada ao gosto popularesco nos dois estilos combinados. (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 293)

É como se o sucesso da canção premeditasse aquilo que viria a se tornar um fenômeno de consumo "massificado" mais ao final da década de 1980, depois de lançamentos diversos como o da canção "É o amor" no registro de Zezé di Camargo & Luciano do final dos anos 1980. Carlos Alberto Ávila Araújo (2000) ainda comenta em meio a seus escritos em torno do pagode e do axé:

O sucesso da música sertaneja consistiu na construção de um gênero que tinha como ponto de partida uma forma musical tradicional e ligada ao estilo de vida rural, e que se acrescia de uma musicalidade "pop", guitarras e instrumentos eletrônicos, letras românticas e simplórias falando de brigas, desilusões amorosas e solidão, e artistas "moderninhos" vestidos em roupas coloridas. O universo "caipira", estranho ao volumoso contingente urbano que constitui o público consumidor, traveste-se de uma combinação "western", luzes e cores, e um romantismo que, juntos, levam o rótulo de "breganejo". Com o pagode, o mesmo se deu: um grupo de pessoas que "faz o tipo" - do pagodeiro, do sertanejo - compõe a performance, ainda que isso não seja traduzido na música que é executada." (ARAÚJO, 2000, p. 163)

Essa questão é muito importante para Carmen Lucia José (2002). Não apenas no que se refere à configuração do fenômeno sertanejo na época, mas também no modo similar como o sertanejo e o brega se apresentam como mercadorias industriais certamente calcadas em procedimentos derivados de "tradições" da "cultura popular":

Os procedimentos da cultura popular tomados pelo *brega* são redundantes, na medida em que voltam quase sempre para o mesmo lugar social de onde foram retirados; é como se esse segmento social consumisse, tempos depois, o que já tinha sido consumido tempos antes, só que, desta vez, apresentado num arranjo em que os índices selecionados foram os objetos ou os textos ilusoriamente próximos dos modelos da elite. (JOSÉ, 2002, p. 21)

Para autora, no caso daquele sertanejo, a referência aos signos pertencentes ao mundo do "homem rural" são tomados como valores, em princípio, positivos, porém, inadequados em um contexto de consumo urbano: para que fossem oferecidos como produto industrial "bem acabado", "com ares elitistas", passando por variadas intervenções.

No que se refere ao que ela toma por brega, torna-se, mais uma vez, algo confuso delimitar claramente de quais "tradições" da "cultura popular" ele tomaria emprestado os procedimentos ao mesmo tempo em que ganharia seu "banho de loja". Mas chama muita atenção a sugestão de uma espécie de circularidade que atravessaria seu processo de consumo; um antes e um depois são como que referentes a lugares "sociais" coincidentes: a música brega estaria, assim, relegada à estagnação? O que ela afirma, parte da ideia de que uma suposta "matriz romântica" proveniente de certo pertencimento sociocultural - ela usa expressões como "classe social" ou "classe trabalhadora" - que pode até alcançar novas esferas, mas não parece estremecer as bases mais sedimentadas daquilo que lastreia o "bom gosto" dominante.

Curiosamente, a autora não referencia nenhum gênero mais sedimentado dentre os quais foram discutidos até aqui (modinha, valsa, samba-canção, bolero, jovem guarda, balada etc.). No entanto, ao que parece, essas "origens" são demarcadas por nomes artísticos como Amado Batista, "identificados como sendo de mau gosto" (JOSÉ, 2002, p. 90). Ela indica, desenvolvendo o primeiro ponto trazido na sua lista de "confusões classificatórias", que a "fonte" seriam produtos já "propriamente" bregas e que não teriam conseguido adentrar o "consumo médio" da população brasileira, embora aparecessem no topo das listas de venda de discos e nas programações das AM.

Faço, então, um adendo na discussão de Carmen Lucia José (2002) dado que o próprio consumo aparece como uma espécie de estigma diante da crítica e da história da nossa música. O brega - tal como o sertanejo e diversos outros fenômenos -, não apenas é considerado de mau gosto, mas também carrega a qualidade de ser "sucesso de vendas", de ser consumido massivamente dando lucros às gravadoras e tornando a emergência, o reconhecimento (e o enriquecimento) dos seus artistas algo possível. Já trouxe essas questões em citações anteriores, mas é importante dizer que essa aproximação entre consumo e julgamento estético se abraçam nas mais diversas críticas direcionadas à música popular produzida no Brasil (FACINA, 2011).

Torna-se interessante perceber, voltando a José (2002), que o "propriamente brega" - ou mesmo o "propriamente romântico" -, por um lado, parece perder lastros cronológicos muito delimitados. Por outro, não parece ter ocorrido, ao longo da história, modificações realmente profundas daquilo que fez ou faz o brega ser brega: é como se uma essência fosse mantida e se sobrepusesse às imposições da indústria fonográfica. O termo, talvez por isso, tem uma vocação anacrônica: refere-se a

muitos tempos dado que seu principal referente é o romântico: algo que por sua vez parece apontar para um tempo sem tempo de nosso fazer cancional. Sua inclinação adjetiva o faz funcionar como algo instável e impreciso e, por isso mesmo, muito potente.

## **2.5 Mediação tropicalista, procedimento cafona e "breguização"**

Em 2003, chegava às salas de cinema *Lisbela e o Prisioneiro* dirigido por Guel Arraes, filme inspirado em uma peça homônima do pernambucano Osman Lins. Trata-se de uma espécie de comédia romântica, fortemente apoiada em uma dicção metalinguística, com uma narrativa que se ambienta aparentemente no final dos anos 1960 em alguma pequena cidade do interior no Nordeste brasileiro marcada por clima árido. Na trama, um artista forasteiro, "vagabundo", chega à cidade com o intuito de entreter o potencial público local com apresentações quase circenses em praça pública quando se apaixona por uma jovem, filha de um tenente. A impossibilidade da concretização daquela união é o que guia toda a sucessão de acontecimentos que vão se passando no longa. Será pertinente comentar três canções presentes na trilha sonora do filme.

Há uma versão muito delicada, em voz e violão, de uma antiga valsa brasileira de Newton Teixeira e Jorge Faraj: "Deusa da minha rua" regravada por Yamandu Costa e Geraldo Maia, lançada, antes, em 1939 por Silvio Caldas. A canção fala do amor também impossível entre um "eu-lírico" plebeu e uma "musa" pertencente à nobreza. O último verso - "não vale a pena sonhar" - dá ideia das lamúrias cantadas pela personagem da canção.

Outra releitura importante da trilha é a canção "Para o diabo com os conselhos de vocês" (Carlos Imperial) gravada pela banda Os Condenados lançada originalmente pelo cantor Paulo Sérgio em 1968 - personagem, inclusive, indicado como precursor do brega setentista no trabalho de Paulo Cesar Araújo (2013). A canção surge na trama quando a "mocinha" decide abandonar a ideia de protagonizar um casamento arranjado pelo pai com um legítimo representante da elite local.

Por fim, e talvez seja essa a mais importante aqui, é a canção regravada por Caetano Veloso: "Você não me ensinou a te esquecer" (Fernando Mendes/José Wilson/Lucas) lançada originalmente na voz do próprio Fernando Mendes em 1979. Diferentemente de "Deusa da minha rua", essa é uma canção que sintetiza as lamúrias

de alguém apaixonado que se vê impossibilitado de se esquecer um grande amor já vivido.

São canções que se alinham muito bem à trama proposta no longa, mas que, por outro lado, gozam de popularidade em nosso imaginário. Luiz Tatit (2004), ao comentar um pouco sobre a natureza de resgates como esses em proposições tropicalistas, busca dar ênfase a aspectos ideológicos exatamente porque possibilita um dar a ver e ouvir canções mal vistas ou mal compreendidas pelas nossas "elites culturais".

A reinterpretção de canções consagradas do repertório brasileiro, por sua vez, passou a ter sabor de manifesto, de anexação de setores esquecidos, marginais ou estigmatizados para o centro do movimento tropicalista. Essa prática foi sendo sistematicamente reiterada sobretudo por Caetano Veloso desde sua versão de "Coração Materno" (Vicente Celestino) incluída no LP *Tropicália* até o sucesso retumbante de "Sozinho" (Peninha) nos anos noventa, ambas recuperadas de área excluída pela elite cultural. (TATIT, 2004, p. 85)

Ao longo de sua carreira, Caetano Veloso veio propondo diversas releituras para canções brega e talvez um de seus maiores êxitos comerciais seja "Sozinho", gravada em voz e violão para o álbum *Prenda Minha - Ao Vivo* (1999). Em 1982, Caetano Veloso também gravara, no disco *Cores, Nomes*, em versão voz e violão, a canção "Sonhos" também de Peninha, lançada originalmente em 1977. Mais recentemente, em 2008, Caetano Veloso regravou "Moça" para a telenovela global *As Três Irmãs* em versão com requintes bossanovísticos com instrumentação orquestral acompanhando seu violão; essa canção foi lançada na voz de seu compositor original, Wando, em 1975, também para a trilha de uma telenovela, *Pecado Capital*.

Uma última ocorrência na carreira de Caetano merece menção para tratar dessa relação tropicália/brega: em 1973, ocorreu um festival organizado pela gravadora Phonogram intitulado Phono 73. Diversos artistas do *casting* da companhia se apresentaram em dois dias de shows em São Paulo: os registros do evento foram posteriormente lançados em vinil (1973), CD (1997) e DVD (2005). Na ocasião, Caetano Veloso subira ao palco acompanhando o músico Odair José na performance de "Eu vou tirar você desse lugar" - regravada também em 2003 por Los Hermanos para a trilha do longa *A taça do mundo é nossa* do Casseta & Planeta. O que se conta sobre esse encontro é que o cantor goiano teria causado desconforto no público, majoritariamente universitário, gerando vaias: Caetano teria revidado as provocações

gritando ao microfone: "Não existe nada mais Z do que o público classe A" (MIDANI, 2008). André Midani, que era diretor da gravadora na época, traz em seu livro de memórias um artigo publicado em 2003 assinado pelo jornalista Tom Cardoso sobre o Phono 73.

A presença do Odair José em um show de MPB irritou o público, que mandou a mais forte vaia já ouvida até então nos corredores do Palácio das Convenções do Anhembi. O Caetano, perplexo, fez um discurso inflamado condenando como em 1968 a falta de apuro artístico da platéia.

Um dos maiores festivais da história era encerrado ao som de "Pare de tomar a pílula". (MIDANI, 2008, p. 90)

A aproximação a esse tipo de repertório é comumente relacionado à influência de Maria Bethânia sobre a tropicália; ela quem teria chamado atenção de Caetano Veloso, nos anos 1960, para o fenômeno da jovem guarda:

"Você está por fora, Caetano. Veja o programa de Roberto Carlos. Ele é que é forte. O resto está ficando um negócio chato, tão chato que eu prefiro cantar músicas antigas".

Acompanhando de perto as inquietações do irmão, depois de algumas conversas, Bethânia pressentiu que o novo caminho musical que ele procurava passava pela Jovem Guarda. (CALADO, 2010, p. 93)

Bethânia, ao longo de toda a sua carreira, esteve próxima ao cafona e ao bregatendo, até mesmo, interpretado canções advindas de universos pós-90 tais como o do pagode e do sertanejo, isso sem contar sua aproximação ao repertório de figuras como Gonzaguinha, Guilherme Arantes e muitos outros artista considerados "muito românticos". Mais recentemente, a cantora prometeu uma versão para "Vingança de amor" - presente no já citado *É só dizer que sim* (2014) de Pablo, "a voz romântica": um vídeo com quase 60 mil visualizações no *YouTube*<sup>29</sup>, em que ela cantava trechos da canção, causou certo furor nas redes sociais no final de 2017<sup>30</sup>.

Aqueles artistas que seriam considerados tropicalistas vinham, já nos anos 1960, se distanciando de alguns preceitos estéticos que pareciam se construir em torno da sigla MPB - naquela época também foi corrente o uso da MMPB, moderna música popular brasileira (NAPOLITANO, 2001; CALADO, 2010). Segundo Napolitano (2001), desde a segunda metade dos anos 1950, construía-se uma espécie "ideologia nacional-popular" que serviu como "orientação" em muitas das nossas expressões

<sup>29</sup> O link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=YwJd96LgixA>

<sup>30</sup> Um pequena notícia sobre o ocorrido: <http://metro1.com.br/noticias/cultura/50551,bethania-vai-gravar-musica-de-pablo-do-arrocha-em-dvd-.html>

artísticas e culturais. No mundo musical, isso se tornou patente no trabalho e pesquisa de músicos que, inspirados nos resgates "bossanovísticos" de sambas dos anos de ouro (*cf.* CAMPOS, 2005), passavam a ampliar o escopo de "raízes autênticas" de nossa música, mas quase sempre respeitando determinadas "purezas". É preciso ressaltar, no entanto, que a sigla foi se tornando uma marca distintiva e o crescente aparato industrial que atuava sobre nossa produção musical soube tirar proveito dos valores e dos artistas que foram se estabelecendo em torno da MPB:

a "moderna" MPB, desde o seu início, se firmava sobre um estatuto ambíguo: disseminar uma determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição. (NAPOLITANO, 2001, p. 93)

Com o flerte assumido com o mercado, os tropicalistas parecem ter sinalizado formas de atuação estratégicas que iriam orbitar a sigla nas décadas seguintes.

Ao assumir a canção como produto, a partir do questionamento de seu processo de criação e do seu lugar social, o tropicalismo inaugurou uma fase capital no processo de redefinição da MPB nos anos 60. A partir dele, essa sigla já poderia, potencialmente, englobar quase todas as expressões de canção popular, independente do lugar ocupado por elas na hierarquia de valores culturais. [...] O tênue limite entre o experimentalismo e o desenvolvimento de novos produtos para o mercado marcou a trajetória do movimento. (NAPOLITANO, 2001, p. 239)

Referências que, seguramente, eram consideradas de mau gosto - ou seja, que ocupavam posições inferiores nessa "hierarquia de valores culturais" -, tornaram-se aptas a, potencialmente, serem consideradas parte da MPB. Isso tem relações com esse trânsito livre proposto no seio tropicalismo, o que também pode ser tomado como uma intervenção provocativa naquilo que se tomava por canção popular no Brasil (FAVARETTO, 2000):

Ao problematizar o consumo da canção, e a canção enquanto consumo, o tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades de escuta, que a diretriz ideológica da cultura nacional-popular, já em crise como gênero reconhecível pelo público, não mais comportava. Enquanto legado para a música popular, o tropicalismo ajudou a incorporar tanto o consumo do material musical recalcado pelo gosto da classe média intelectualizada, tais como o ruído, o *kitsch* e os arcaísmos estéticos colocados lado a lado, na hierarquia de valores e apreciação, aos sussurros e às sutilezas expressivas desenvolvidas pelas tendências mais "modernas" da MPB. (NAPOLITANO, 2001, p. 285)

Isso que é chamado de kitsch faz referência a todo um universo "ruidoso" que sublinhado a partir do diálogo aberto por algumas proposições tropicalistas. É importante lembrar, inclusive, que Vicente Celestino foi considerado uma espécie de guru do movimento tropicalista e sua morte, em agosto de 1968, é considerada por Tom Zé um momento de "arrematação" do movimento (AZEVEDO, 2016).

O projeto tropicalista e toda a sua inspiração antropofágica e crítica acabou ecoando em práticas e fenômenos que viriam a se firmar a partir dos anos 1970 em diferentes ocasiões. Em função disso, o brega, em muitos casos, é apresentado como parte de um escopo de referências da tropicália. E mais do que isso: o diálogo aberto pelos tropicalistas com universos musicais considerados kitsch, arcaicos, grotescos e cafonas acabou se apresentando como um dos gestos mais importantes postos em prática pelo movimento (FAVARETTO, 2000).

Jairo Severiano, na segunda menção ao termo brega em *Uma história da música popular brasileira* (2013) comenta algumas considerações feitas na época por Caetano Veloso em torno da "retomada da linha evolutiva da música popular brasileira" - ideia proposta em um texto publicado na revista *Realidade* em 1966 (FAVARETTO, 2000; CALADO, 2010; SEVERIANO, 2013):

o Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-populareesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto ambiental de arte de Hélio Oiticica [...]. (SEVERIANO, 2013, p. 383)

Tal como já foi mencionado, o brega se torna, segundo distintas fontes (JOSÉ, 2001; ARAÚJO, 2013; FACINA, 2011), um termo a se relacionar com determinado tipo de produção, circulação e consumo de música somente ao final dos anos 1970, e aqui me parece oportuno ressaltar minha percepção do anacronismo que atravessa a formulação.

Aliás, em obra lançada originalmente em 1979, Celso Favaretto (2000) utiliza o termo "cafona" ao tratar das aproximações tropicalistas a certas formas musicais que poderiam se relacionar ao que hoje se costuma nomear como brega: a gravação do tango de Vicente Celestino no álbum manifesto talvez seja o gesto inaugural de algo que Favaretto (2000) chama de "cafonismo" ou "procedimento cafona".

Em *Tropicália: alegoria alegria* (2000), Favaretto busca descrever como o movimento propôs uma estetização de um inventariado de "reliquias" da cultura

brasileira. Isso é interessante, em grande medida, porque a referencialidade a elementos pertencentes à "música cafona" tornavam visíveis as mais variadas contradições culturais que vivenciamos:

Isso se vê na crítica tropicalista, particularmente em seu procedimento estético específico, o cafonismo: ao destacar e exacerbar o mau gosto como dado primário de conduta subdesenvolvida, revela, através do corte e da amplificação dos elementos discordantes, as modalidades que caracterizam a desinformação da *intelligentsia* brasileira. (FAVARETTO, 2000, p. 61)

Para o autor, esse "procedimento cafona" seria exatamente aquilo que buscava, alegoricamente, revelar um Brasil marcado pelos embates entre o arcaico e o moderno, entre temporalidades distintas. O cafonismo, pelo que se dá a entender na obra, figura parte desses arcaísmos, dessas relíquias, afinal, de heranças digamos antiquadas - dissimuladas, ocultadas, porém subentendidas - muito presentes em nossa cultura - mesmo apesar da modernização musical marcadamente elitizada proposta e popularizada, por exemplo, pela bossa nova. Mas mais do que tomar o "cafonismo" como um termo que resulta de um conjunto de referências rastreáveis em diversas canções tropicalistas, Favaretto (2000) propõe a expressão como "prática construtiva" sugerindo certo inconformismo.

Talvez seja permitido, assim, pensar gestos dessa natureza como formas de pensar criticamente as tradições "intocáveis" que ajudam compor a dita música popular brasileira. Vale ressaltar, então, o que foi indicado ainda no título desse trecho: a tropicália propôs questionar compreensões muito sedimentadas relativas à formação cultural no país e segue sendo muito curioso que - ao lado de procedimentos tomados como vanguardistas e inovadores - propor o cafonismo enquanto gesto mediador é proceder como forma de relativizar a face normativa das tradições. É também algo que pode se relacionar à proposta de borrar supostas fronteiras entre alta e baixa cultura assim como entre bom e mau gosto tal como aponta Favaretto (2000). Por fim, tal procedimento tem o potencial de mediar matrizes culturais talvez ofuscadas por esquematismos muito estancados e excludentes no que se refere aos fenômenos de nossa música popular (sobretudo a gravada).

## 2.6 O brega-brega

Severiano (2013) traz um tópico que se inicia com o relato acerca de uma suposta crise do rock no Brasil no início dos anos 1970: "Com a retirada de cena da Jovem Guarda e a desintegração dos Mutantes, o rock brasileiro viveu na década de 1970 uma fase de pouco brilho, em que só reluziram as estrelas de Raul Seixas, de Rita Lee, de Erasmo Carlos e do trio Secos & Molhados." (SEVERIANO, 2013, p. 425). O autor ainda menciona os trabalhos de Tim Maia, Clara Nunes e Beth Carvalho antes de, finalmente, falar propriamente do brega:

No final dos anos 50, à época do surgimento da bossa nova, cresceu a popularidade de um tipo de composição poética e musicalmente pobre, marcada por um sentimentalismo exagerado, que acabaria conhecida como canção brega. Utilizando o ritmo do bolero, iniciaram essa moda os cantores Anísio Silva (Calulê, BA, 1920-Rio de Janeiro, RJ, 1989), Altemar Dutra (Aimorés, MG, 1940-NovaYork, EUA, 1983) e Orlando Dias (José Adauto Michiles, Recife, PE, 1923-Rio do Janeiro, RJ, 2001), todos eles da Odeon, que assim passava a ombrear-se com a rival RCA, cujo astro Nelson Gonçalves não saía das paradas, cantando músicas de um inesgotável Adelino Moreira. Nessa disputa, constituíram um precioso trunfo para Anísio e Altemar os compositores Evaldo Gouveia e Jair Amorim, que trocaram o samba-canção pelo bolero para tornar-se *[sic]* os grandes provedores de seu repertório. (SEVERIANO, 2013, p. 434)

Curiosamente, as origens do brega não apontam, nesse trecho, para o samba-canção em favor do "ritmo do bolero". Afinal, tal como aponta o autor, esse tipo de composição teve origens paralelamente à bossa nova, mas a qualidade desta parece residir na influência mais clara do samba-canção. São, também, claras as desqualificações relativas à composição poética, à musicalidade e ao sentimentalismo. Severiano (2013) continua:

Beneficiada nos anos 70 pelo crescimento da indústria fonográfica, a canção brega ampliou seus limites, incorporando novos ritmos e ficou mais *kitsch*, antecipando tendências que iriam imperar nas décadas seguintes. Distinguiram-se como autênticos ícones do gênero os cantores-compositores Nelson Ned (Nelson Ned D'Ávila Pinto, Ubá, MG, 1947), Waldick Soriano (Eurípedes Waldick Soriano, Caetité, BA, 1933-2008), Odair José (Odair José de Araújo, Morrinhos, GO, 1948), Agnaldo Timóteo (Caratinga, MG, 1936) e Cláudia Barroso. Bons vendedores de discos, eles são responsáveis por sucessos como "Não tenho culpa de ser triste" (Nelson Ned), "Eu não sou cachorro não" (Waldick), "Vou tirar você desse lugar" (Odair), "Perdido na noite" (Agnaldo), "Quem mandou você errar" (Cláudia)." (SEVERIANO, 2013, p. 434).

O trecho é ainda complementado pela seguinte nota de rodapé "Outros cultores da canção brega: Amado Batista, Evaldo Braga, Fernando Mendes, Gilliard,

Gretchen, Lindomar Castilho, Peninha, Reginaldo Rossi, Sydney Magal e a dupla Dom & Ravel." (SEVERIANO, 2013, p. 434). Essa é a última menção ao termo no livro. Diluído nesses anos 1970, o brega aparece como um fenômeno que carrega o espírito daquele tempo: algo induz a pensar a década como umas espécie de "Era de Ouro" do fenômeno.

Sendo que é, nos anos 1980, que o termo se estabiliza como referente a determinadas canções e fenômenos e isso se relaciona às suas aproximações à *new wave* e outras modas daquela década. A já citada telenovela *Brega & chique*, a canção "Brega chic" de Eduardo Dusek e o trabalho de artistas como Titãs (que, em diversas entrevistas no início da carreira, afirmaram o interesse pelo brega e pelo iê-iê-iê) são alguns casos interessantes (ALEXANDRE, 2002). Outros tantos como Guilherme Arantes, Sullivan e Massadas, Roupas Nova, Peninha, Ritchie, Kátia - essa apadrinhada por Roberto Carlos no fim dos anos 1970 - são apontados como uma espécie de continuidade do romantismo-brega dos anos 1970: não por acaso eles vieram sofrendo com os velhos estigmas que ferem o cafona e o brega (TATIT, 2004). Como que seguindo essa linha Barcinski (2014) ressalta ainda a guinada romântico-brega de artistas como Gal Costa, Fagner, Rita Lee e Tim Maia (BARCINSKI, 2014).

Em diversas das referências é exatamente quando se fala dos anos 1970 que o termo brega aparece com maior frequência. Luiz Tatit discute o fenômeno em *O século da canção* (2004), obra que busca abrir interfaces entre sua semiótica do canto nas canções e as rupturas, passagens e marcos históricos referentes às músicas populares do Brasil ao longo dos anos 1900. Não será o caso de retomar tudo aquilo que o autor vem desenvolvendo, mas é importante lembrar que, nessa sua teoria semiótica - cuja fundamentação estruturalista é evidente -, há uma divisão binária relativa às formas recorrentes como se encontram letra, voz e melodia em canções brasileiras.

O autor chama de tensões temáticas aquilo que se pode perceber em formas de canto mais acelerado, com rítmica mais marcada e com divisões silábicas que dão ênfase ao aspecto consonantal e recursivo. Como uma espécie de oposição, Tatit nomeia aquelas que seriam as tensões passionais: com o cantar desacelerado, marcado pelo prolongamento das vogais e pelo acompanhamento rítmico menos intenso (TATIT, 2002; 2004). Se as tensões temáticas parecem apontar para aquelas formas cancionais mais alegres e dançantes, as passionais seriam aquelas que se referem exatamente às canções mais tristes e sentimentais. A passionalidade, depois de ter

passado por expressões como modinha e samba-canção, encontra morada nas expressões brega (TATIT, 2004):

Na década de sessenta, [...] havia enorme penetração do repertório romântico italiano que, aliás, acabou conformando o estilo pós-jovem guarda de Roberto Carlos. Isso dava vazão aos conteúdos emocionais que, como já comentamos, se instalam predominantemente nas durações típicas do canto passional desacelerado. Um pouco antes, nos anos quarenta e cinquenta, havíamos tido o samba-canção e o bolero; em fase posterior, nos anos setenta, tivemos as canções passionais de Gonzaguinha na voz de Maria Bethânia, o canto de Joana e do próprio Roberto Carlos. Nos anos oitenta, esse espaço contraiu-se de tal forma que, tirante a produção anual do eterno "rei" da juventude e de algumas intervenções requintadas como as de Djavan, os conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma vinha expresso pelo termo "brega". (TATIT, 2004, pp. 63-64)

Aqui o autor sintetiza, sugerindo uma continuidade para a passionalidade do samba-canção e do bolero, os caminhos que desembocam na nomeação nos anos 1980 aproximando o brega, inclusive, do trabalho de artistas mais próximos aos valores da MPB. O autor relembra, ademais, dos estigmas que perpassam esses fenômenos de música romântica (ou passional) referindo-se a cancionistas "em franca atividade no mundo rural ou no âmbito da multidão anônima" (TATIT, 2004, p. 64).

A música sertaneja ocupou o quinhão da sonoridade passional brasileira e atingiu picos inimagináveis de venda. Hoje, o próprio conceito de "brega" deve ser revisto. Para além da qualidade da criação, brega significa *inflexão passional* na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade. Só depois de saudável "breguização", o rock brasileiro voltou ao topo das paradas de sucesso no final do século passado. (TATIT, 2004, p. 64 - grifos originais)

Tatit (2004) sintetiza muitas das relações e questões discutidas até aqui: para além de fazer ponte entre alguns dos fenômenos comentados na busca pelas "referências do brega apresentadas pela historiografia", o autor propõe - ou relata? - uma revisão do termo ao mesmo tempo em que traz uma novidade: tomar o brega como um gesto de tematização passional na entoação do canto. Dessa forma, em uma proposta que parece se assemelhar à de Favaretto (2000) relativa a "cafonização", Tatit (2004) toma a "breguização" como procedimento entoativo - o que, diante da suas hipóteses, diz respeito ao que se refere à dimensão textual do canto na canção: nesse sentido, brega parece referir-se mais especificamente a um estilo de performance - que alguns autores chegam a chamar de melodramática, ou de

"dramalhão" - do que a um gênero de música popular específico. Isso parece reiterar também a natureza adjetiva, anacrônica e flutuante do termo.

Em nota de rodapé, Tatit (2004) complementa a ideia ao falar de uma guinada pelo brega de artistas que seriam, em princípio, "alheios" às tematizações passionais:

A maior parte do repertório de sucesso da década de 1970 contemplava o lirismo e os temas românticos. Mesmo a tradição do rock brasileira, que permanecia nas guitarras de Raul Seixas ou Rita Lee, enveredava com frequência pelo "brega" ("Gita") e pelo sensual-romântico ("Mania de Você", "Doce Vampiro")." (TATIT, 2004, p. 63)

Por isso me parece importante afirmar que o brega se torna uma espécie de estilo; e isso indica uma complexidade referencial: o termo deixa de designar apenas algo demarcado por classe social, mercado fonográfico ou período histórico podendo referir-se a formas de textos cantados que emergem trazendo determinadas marcas (nem sempre coerentes com uma ideia muito fechada do que seriam "traços bregas"). É por isso que muitos gêneros, ritmos e formas de música popular vêm sendo relacionados a um termo que não têm delimitações temporais e territoriais muito claras - não raramente expressões internacionais são tidas como brega. E vem se tornando perceptível ao longo dessa revisão: em princípio soaria absurdo, mas até mesmo a modinha pôde estar associada ao termo em mais de um dos trabalhos revistos.

Aponto aqui uma última questão antes de chegarmos ao brega paraense: essas historiografias parecem perder seus fôlegos quando se trata de comentar as músicas populares pós-década de 1970. Nesse tipo de trabalho, pouco se fala sobre os fenômenos e acontecimentos marcantes relativos às canções populares feitas no Brasil daí em diante. O que acaba por reduzir o conjunto de informações relativas a qualquer tipo de música popular que possa se aproximar da ideia de brega quando da popularização da sua utilização. O termo só ganha sentido em função de usos, leituras e releituras que foram sendo postos em prática ao longo dos anos que se seguiram. E aqui ressalto que se trata de um fenômeno constelar que vai ganhando, aos poucos, traços de uma espécie de tradição de nossa música popular. José Miguel Wisnik (2004), ao comentar a síntese crítica proposta pelo fenômeno da bossa nova, afirma que

ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos "brega", e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os outros grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música "intelectualizada", marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado." (WISNIK, 2004, pp. 207-208)

A citação corrobora com aquilo que veio se alinhando em torno do brega: sua utilização e suas relações com o termo romântico cria linhas e sucessões que podem desembocar na percepção de que estamos diante de uma tradição "passional" e "romântica" amplamente difundida de nossa canção popular muito antes de o samba ser samba. Por mais que tais caminhos sejam acobertados por recalques daqueles que não o consideram nem mesmo "cultura", esses traços vão se revelando e a história se refazendo constantemente - e isso nem sempre através de iniciativas estritamente acadêmicas e/ou intelectuais. É por isso que fui, então, ver o que o brega fala de si mesmo.

## 2.7 Do brega ao brega paraense: um estado da arte

Antes de mais nada:

Tomemos de início aquele caminhão que passa. Vem de longe. Placa Belém do Pará. A antena do rádio está levantada. Pode-se notar que o motorista assobia qualquer coisa. E quando o caminhão passa, podemos ler no seu pára-choque em letras solenemente vermelhas: "EU NÃO SOU CACHORRO NÃO!"

Esse recado foi aceito. Foi ouvido e falado, foi aceito e assimilado. Foi aceito pelo nosso motorista de longe, foi aceito nos cabarés da Transamazônica, no porto de Recife e seus mocambos, nos bairros operários de São Paulo, nos subúrbios do Rio e nos cantos mais extremos do País. (SETTE, 1973, p. 43)

Trata-se de um relato presente em um livro intitulado *Eu não sou cachorro não* (1973) cuja pertinência é indubitável. Há, ali, uma tentativa atenta em se perceber de onde ecoam aqueles versos pintados no para-choque, imortalizados na voz de Waldick Soriano. A autora segue, então, divagando sobre possíveis sentidos daquela canção quando cantada.

Mas não foi só o amor frustrado, a dor de cotovelo ou coisa parecida, que levou essa grande massa à aceitação e assimilação dessa música. A vida dura, sem tréguas... um sistema todo e, mais importante, a codificação simples, frases comuns, ritmos simples é que foram os fatores principais para que essa grande maioria do povo brasileiro ande por aí, "por um

pequeno espaço de tempo" a exclamar ou apregoar a diferença entre gente e animal. Podemos afirmar, quase sempre com certeza, que há a distorção entre a idéia central ou modificações no sentido da música. Podemos constatar por coincidência, numa filmagem do nosso grupo, um trabalhador braçal no alto da Avenida Afonso Pena, sair cantando a música "do cachorro" depois de uma repreensão do encarregado. Mas os sorianos, ou outros, são considerados representantes da Música Popular Brasileira? (SETTE, 1973, p. 43)

Muito além de uma lamúria amorosa, a canção ajuda, em uma situação cotidiana, a moldar o inconformismo daquele que foi repreendido. A leitura sobre essa que se torna, afinal, um dos hinos incontestáveis do brega aponta para a complexidade do fenômeno.

Algumas produções mais voltadas às discussões em torno da música brega e do brega paraense vieram, obviamente, sustentando e emparelhando as inquietações aqui assinaladas. Alguns deles, obviamente, já vieram em citações na medida em que me ajudam a descrever o fenômeno abordado. Outros, no entanto, merecem uma menção mais direta dada sua relevância no percurso da tese.

Há um trabalho seminal de Samuel Araújo, lançado em 1988, que abre exatamente com a pontuação de que, naquele final de década, o termo brega já vinha embaralhando e causando desconforto.

An apparently new category was introduced to the realms of Brazilian popular music in 1984. With the release and success of rock singer Eduardo Dusek's *Brega-chique, chique-brega* album, the word *brega*, which could not be found in the best Portuguese dictionaries, started puzzling popular music critics, journalists, and the public in general. Often asked to define it, the singer pointed out that although *brega* was an informal term applied to a whole body of mass-oriented popular music, its meaning had roots in broader socioeconomic phenomena. (ARAÚJO, 1988, p. 50)

O texto do autor já problematizava as formas como o fenômeno era descrito, o que acaba por reverberar em trabalhos que vieram tentando dar conta desse universo: o brega seria um tipo de música consumida por massas e que ocupava as programações das AM; consumido por classes mais pobres (ele menciona o termo "música de empregada"); predominância masculina em seu *star system* (ele fala de Roberto Carlos, Amado Batista, Wando, dentre outros); o romantismo como sua marca predominante; arranjos musicais grandiloquentes; proximidade a fenômenos como a jovem guarda, o samba (romântico) o sertanejo. Outros trabalhos, já citados, e

que poderiam se alinhar a essa proposta de Samuel Araújo são os livros de Paulo César de Araújo (2013) e Carmen Lucia José (2002).

Outros trabalhos acabavam apontando para as relações entre o fenômeno brega e certos lugares de pertencimento. Fontanella (2005), por exemplo, baseava-se na circulação da nomenclatura na capital recifense em um esforço não apenas descritivo enriquecedor no que se refere a possíveis relações entre corpo, imagem e musicalidade brega. Na esteira dos trabalhos relacionados ao brega de Recife, recordo, ainda, o recente livro de Thiago Soares (2017); uma compilação de textos produzidos sobre o tema por mais de 10 anos, que, também na abertura, sinaliza não só os "problemas do brega", mas também sua relação com práticas marginais incorporadas em performances das mais variadas naturezas.

O termo "brega" e, portanto, "música brega" carrega, em si, contradições culturais. Aciona disputas de gosto, de classe, de gênero, de raça. Encena lugares, situações, corpos. Quase sempre corpos subalternos. Possivelmente abjetos. Corpos outros. Possíveis. (SOARES, 2017, p. 13)

No escopo dessas possibilidades performáticas, geralmente desviantes, há, entretanto espaço para padronizações. O trabalho de Rafael Andrade de Oliveira e Silva (2018) se debruça sobre o personagem Reginaldo Rossi problematizando a construção canônica de sua persona além de refletir sobre a generalização brega em face de seu caráter adjetivo.

Outros trabalhos poderiam figurar aqui, mas não será o caso de fazer um apanhado exaustivo das leituras que desembocaram, enfim, no estreitamento com uma produção mais voltada para o brega em sua vertente amazônica. Entretanto ressalto alguns pontos de interesse, dado o recorte, abordados em outros trabalhos, dentre eles: a questão da supressão do brega em nosso falar sobre música popular (SOUZA, 2010) e a constituição de um repertório cancional que se apoia em versões para canções estrangeiras (KHALIL, 2013).

No que se refere a uma aproximação às leituras sobre o brega paraense propriamente dito, sinalizo aqui algumas leituras que acabaram por me fazer adentrar, antes do trabalho de campo *in loco*, o complexo universo que se expande a partir de Belém. Alguns textos já vieram sendo pontuados nesse sentido tais como Antonio Mauricio Dias da Costa (2009; 2015) e Hermano Vianna (2003; 2006; 2007), outros merecem alguns comentários, mesmo que passageiros.

Henry Burnett, por exemplo, em um artigo intitulado "A rota para Belém", traça alguns comentários sobre o brega da capital paraense apontando para certo orgulho e pertencimento: "[...] pessoalmente, o que eu louvava era a consciência que os bregueiros pareciam ter do significado e da extensão de sua música." (BURNETT, 2007, s/p). A percepção desse autor acabou apontando para um "levar o brega a sério" posto em cena por outros autores, também paraenses, que se deparavam com o fenômeno em suas vivências.

O trabalho apresentado por Paulo Murilo do Amaral (2009) - que pode até ser tomado como um desenvolvimento daquilo que foi apresentado anteriormente por Antonio Mauricio Dias da Costa (2009) -, é fruto de uma pesquisa etnomusicológica muito atenta às mudanças trazidas pela produção tecnobrega no âmbito de sua cidade. Para falar de seu interesse pelo brega, inicialmente, o autor se vale de como havia uma penetração desse tipo de expressão em sua vivência desde a mais tenra idade, mesmo que não fosse de seu interesse. Ademais, ao traçar as características gerais do fenômeno abordado, ele aponta:

A criação e o assentamento do *tecnobrega* como música de e para as periferias de Belém do Pará estão ligados a um particular "modelo de negócios" que funciona, ao menos em termos ideais, à margem de princípios que regem os *mainstreams* culturais e a indústria fonográfica convencional, no que diz respeito, por exemplo, à questão dos direitos autorais e da comercialização de mídias de áudio. (AMARAL, 2009, p. 16)

A relação entre o (tecno)brega e as periferias bem como seu atrelamento, aqui apenas sugerido, a modelos digamos indisciplinados de produção, circulação e consumo são pontos a partir dos quais eu fui construindo questões desde a produção do primeiro projeto relativo a essa pesquisa. Se antes a dimensão mercadológica da música aparecia como articulador central na compreensão dos mais recentes eventos ligados ao brega paraense (LEMOS; CASTRO, 2008), trabalhos como os de Amaral (2009) e de Costa (2009) apontam para uma vivência mais antropológica do fenômeno.

Outros trabalhos vinham acompanhando esse tipo de guinada, mas nem por isso deixando de lado uma dimensão decisiva do brega paraense pós-anos 2000:

A assimilação tecnológica na cena tecnobrega possui um potencial de transformação política na medida em que materializa disputas ideológicas diluídas em práticas cotidianas. É interessante observar que o tecnobrega não se insurge contra a cultura instituída - apesar do discurso de

"resistência" propagado por muitos dos seus agentes - e que opera visando à inserção no mercado, informal e formal, e que é exatamente para ocupar as "brechas" desses circuitos que artistas, DJs e produtores se articulam. BARROS, 2011, pp. 192-193)

A dicção da autora ressalta uma maneira tática de atuação que permeava o universo abordado; algo que me parece oportuno na medida em que o brega paraense, apesar de incorporar um caráter desviante, indócil, insubmisso não se coloca nem se propaga exatamente em oposição unânime a um "sistema": - seja ele político, estético ou mercadológico.

Para finalizar o trecho, faço referência ao último trabalho de maior fôlego lido no que se refere a abordagens sobre a música paraense. Tony Leão da Costa (2013) faz um grande esforço de delinear não apenas o brega e suas vertentes, mas também a lambada e o carimbó como fenômenos musicais populares intimamente vinculados à percepções espaciais. O posicionamento suburbano/(hiper)marginal daqueles que vivem na capital paraense são dados elementares na configuração das músicas que circulam pelos seus bairros.

O caboclo urbano é um ser extremamente contemporâneo, um ser do seu tempo, do tempo imediato, um ser que incorpora e produz elementos de cultura e os expande quando é possível. Diferente do que se pensa sobre esse ser, pelo menos no que concerne à sua cultura urbana e periférica, ele é um ser de conexões. Conexões subalternas, é verdade, mas conexões que permitem a escrita de outra sonoridade, de outra narrativa cultural da cidade e da região e até do Brasil. (COSTA, 2013, p. 294)

Diante de uma cidade que se coloca como que no centro da periferia do Norte (e do Brasil), é que me desloquei de meu lugar (e de meu próprio tempo). Foi a Belém guiado por várias questões, mas aqui talvez caiba um desdobramento da questão que encerrou o capítulo anterior: o que nos dizem as narrativas que conformam o brega a partir de seu lugar?

## PARTE 2 – O BREGA PARAENSE E SUAS DERIVAS

### CAPÍTULO 3

#### Percursos e conversas em Belém do Pará

Fui a Belém em 2016, permanecendo na cidade entre os dias 11 de outubro e 1º de novembro. Uma percepção geral era a de que a capital vivia uma espécie de ressaca do Círio de Nazaré, uma das maiores procissões católicas do mundo, quando ocorrem muitos eventos festivos e que transcendem o universo religioso (COSTA, 2009). Foram 21 dias em que pude transitar à deriva pela cidade em uma busca das mais variadas expressões ligadas ao fenômeno abordado: pude assistir a 13 shows sendo 6 deles mais abertamente vinculados ao brega paraense; fui também a 4 festas de aparelhagem dedicadas a distintas fases/vertentes de sua história. Em meio a esse trânsito pude me aproximar de informantes e interlocutores, o que acabou ocasionando na colheita de 16 depoimentos a partir dos quais fui redesenhando a pesquisa. Dentre essas e diversas outras ocorrências, ainda presenciei dois debates em que a música paraense, suas histórias e traços.

Embora tal referência tenha adentrado o trabalho após essa empreitada, sintetizo e justifico a experiência vivenciada em Belém como uma busca de aproximação a um lugar antropológico do brega. Marc Augé delinea a ideia de lugar antropológico como

[...] el que ocupan los nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan las fronteras pero señalan también la huella de las potencias infernales o celestes, la de los antepasados o de los espíritus que pueblan y animan la geografía íntima, como si el pequeño trozo de humanidad que les dirige en ese lugar ofrendas y sacrificios fuera también la quintaesencia de la humanidad, como si no hubiera humanidad digna de ese nombre más que en el lugar mismo del culto que se les consagra. (AUGÉ, 2000, p. 49)

Há uma atmosfera sacralizada convocada na descrição, o que merece ponderação no que se refere aos relatos que apresento a partir daqui. Não que o brega não tome tais ares em meio a algumas essencializações em torno de suas características e origens; no entanto, seus traços tendem a apontar para algo mais mundano, encarnado, profano. Assim, tal como também aponta o Augé (2000), a busca pela compreensão do lugar antropológico exige uma um encurtamento espaço-

temporal: aproximar-se do brega paraense foi como que deixar-me ser afetado pelos lugares ocupados por aqueles que, afinal, lhe dão vida ao mesmo tempo que o vivenciam.

Previamente ao trabalho de campo foi feito um levantamento de possibilidades de escuta e deriva; dois gestos merecem destaque nesse sentido. A partir de uma postagem em uma rede social virtual, o *Facebook*, pedi indicações de pessoas com as quais eu poderia dialogar em Belém: minha condição de músico, inclusive, me permitiu estabelecer contato direto, através de comentários no post e chat online, com artistas e produtores atuantes na cena. Em algumas dessas conversas eu apresentei, por alto, o que eu pretendia fazer na cidade e já sinalizava o desejo de marcar entrevistas e ter conversas mais formais: daí foi possível refinar a escuta.

Outro gesto prévio ao trabalho de campo adveio daquele mapeamento online que eu vinha perfazendo na observação das movimentações musicais que orbitavam as distintas vertentes do brega paraense em Belém: eu vinha seguindo, no *Instagram*, músicos, perfis de aparelhagens e de festas, grupos de fãs e entusiastas que pareciam dar vida à circulação dessa musicalidade e ao seu passado. Nessa rede consegui também estabelecer contatos para possíveis marcações de entrevistas, mas sua principal função foi a de colher informações relativas e eventos festivos ligados à música brega ao longo dos dias em que eu estivesse em Belém. Daí, pude traçar alguns caminhos a percorrer.

O que foi se desenvolvendo após minha chegada em Belém é o diário que sustenta esse capítulo. Nele, há esses relatos em torno das derivas e trânsitos que marcaram o trabalho de campo ao longo daqueles dias. Importante ressaltar, além disso, que foi a partir dele que eu pude, então, construir um repertório de escuta do brega paraense: e aqui eu digo em tom confessional que uma das minhas maiores obsessões tem sido reencontrar as canções que eu ia tentando identificar nos cadernos de campo e nos depoimentos gravados em áudio. Uma das formas de identificar o que eu escutava em meio a uma festa ou a um show era a anotação de trechos das letras cantadas, o que não necessariamente garantia algo. Muitas delas se perderam nesse processo, mas o que pôde ser salvo figura, parcialmente, em uma lista de 30 canções

que organizei, no *YouTube* - que é onde essas canções são mais facilmente rastreáveis -, como uma espécie de texto paralelo ao diário de campo que se segue<sup>31</sup>.

### 3.2 Diário de campo

#### 11 de outubro de 2016, terça-feira: dia 1

Ao chegar no aeroporto Val-de-Cans, Fernando, o motorista do hostel, me esperava e, no caminho para a cidade, ao saber das minhas intenções, foi listando algumas dicas que seriam pertinentes para a pesquisa: ele comentou sobre o Crocodilo ser a maior aparelhagem da atualidade além de indicar o nome de dois DJs: Zek Picoteiro - que discotecou em duas festas em que estive e DJ Dinho<sup>32</sup>, proprietário da aparelhagem Tupinambá, uma das mais importantes no que se refere à história das aparelhagens (LAMEN, 2013).

Após me instalar, Hans Costa, amiga de Danila Cal, veio ao hostel e me levou no Ver-o-Peso onde almoçamos uma dourada ao som que vinha de um alto-falante desses de encaixar *pendrive* que estava em um restaurante e que tocava canções na voz Gina Lobrista e de Silvinho Santos. Outras canções vinham de uma bicicleta cujo dono vendia CDs e *pendrives*: Ali escutávamos algumas canções em ritmo de arrocha com artistas importantes da vertente tais como Asas Livres, Pablo - esse já conhecido nacionalmente tendo sido até mesmo contratado pela Som Livre - e também com a paraense Banda 007, que surgira como banda de tecnomelody, mas que à época do trabalho de campo regravava sucessos do sertanejo nesse ritmo.

Já nesse dia eu dei uma volta pelas redondezas do hostel, que ficava na Campina, muito próximo ao bar Meu Garoto, entre a Av. Pres. Vargas e a Av. Assis de Vasconcelos. Caminhando uns 10 minutos é possível chegar na Estação das Docas, ao lado do Ver-o-Peso. Era também muito próximo à rua Santo Antônio, onde se concentram centenas de camelôs e de lojas oferecendo produtos muito variados: ali o tecnobrega toma conta das ruas.

No hostel, já pela noite, tocava Wanderley Andrade e Nelsinho Rodrigues, com "Gererê", na *smartv* presente na sala de jantar. Conheci ali um rapaz chamado Fred Russo, que comentou ter ido a uma festa de aparelhagem que "tocava saudade"

<sup>31</sup> Segue o link para a *playlist* "Derivas do brega paraense": <https://www.youtube.com/watch?v=cR6afF3zEkg&list=PLQsuOyiuJXaqfUaNOoGrh6AANG3OQHzSA>

<sup>32</sup> Há uma "reportagem" em uma edição do *Brasil Legal* (TV Globo) de 1994 que pautou o DJ e seu empreendimento: <https://www.youtube.com/watch?v=MR4rVmMxc5U>

no Metr pole City Hall. Ele chegou a dizer que "saudades é o mesmo que passado". Fui estimulando seus comentários e ele foi falando de diversos artistas mais antigos ao mesmo tempo em que os buscava no *YouTube* da tevê: Diego Jimenez com "Morena Sereia"; Júnior Neves, referindo-se a ele como "o intelectual do brega"; escutamos "Minha amiga" com Mauro Cotta; Edilson Moreno, "o maluco"; depois Banda Caferana com "Ela é a rainha dessa festa"; Sabor Açai com "O nosso brega"; por fim ele falou de Rubens Mota, "o anormal do brega", comentando suas performances quase circenses. Foi como uma introdu o aos clássicos brega.

Hans Costa, que   época desenvolvendo uma pesquisa em torno da aparelhagem Super Pop na UFPA sob a orienta o de Fábio Castro, propôs de irmos a uma festa chamada Pop White com a presença da banda paraense de pagode Nosso Tom no Pará Clube. O evento, organizado pela aparelhagem abordada pelo colega pesquisador, já dava pistas do que vivenciei nos dias que se seguiram: as festas acabam sendo um ambiente carregado de referências musicais muito variadas e os trânsitos entre tais referências parecem se dar sem grandes rupturas. No entanto, é preciso lembrar que o brega paraense, em suas distintas vertentes, é o gênero fundamental das festas aparelhagem.

\*\*\*

### Festa de aparelhagem #1: Pop White com Super Pop Live e Banda Nosso Tom

Figura 3 - Flyer de divulga o virtual do evento



Fonte: perfil do Super Pop no *Instagram*

A Super Pop Live é uma das aparelhagens mais conhecidas de Belém tendo sido criada, como Pop Som, entre 1986 e 1987 por Elias Carvalho (SUPER POP LIVE, 2016<sup>33</sup>). Há muitas mudanças desde então, mas, nessa versão mais recente (2016), os DJs que comandavam as festas eram Elison e Juninho, filhos de Elias - as aparelhagens, de um modo geral, são empresas familiares (LAMEN, 2013; COSTA, 2009). Existem, além do mais, outras versões da aparelhagem dedicadas a outras vertentes tais como a saudade (Pop Saudade) e as marcantes (Pop).

Chegamos ao local do evento por volta das 22h30 e logo já adquirimos os ingressos. Mulheres não pagavam até 23h, o que percebi ser muito comum em festas como essa. Ao que pareceu, era uma "balada top": algo que carrega traços de festa em que a roupa, a bebida e a possibilidade de acessar a área VIP conferem *status* aos presentes. O espaço era um grande salão seccionado: no meio havia grades separando os "VIPs", que ficavam mais próximos do palco, dos telões e da nave, estrutura onde se localizam os DJs da festa. Além do mais, havia mezaninos nas laterais onde havia outros espaços VIP. Onde estávamos, não havia banheiros masculinos a não ser químicos em uma parte externa.

**Figura 4 - Salão da festa Pop White no Pará Clube**



Fonte: acervo pessoal

Inicialmente tocaram músicas do universo pop eletrônico mais radiofônico tais como "How deep is your love" de Calvin Harris & Discipines. A intensidade do som é muito alta e há pouca gente. A banda de pagode Nosso Tom faria um show na festa:

<sup>33</sup> <http://www.superpoplive.com.br/Nossa%20Historia%202.html>

nas palavras da Lorena, namorada de Hans, eles são umas espécie de Roupa Nova de Belém (acho que ela se referia ao fato de eles sempre tocarem sucessos antigos de seus repertórios nos shows). Ouvimos alguns arrochas/forrós eletrônicos, até que soam as primeiras batidas daquilo que eu chamaria de tecnobrega: uma versão para o funk "Malandramente" de Dennis DJ, Nego Bam e Nandinho nesse ritmo. Enquanto anotava o nome da canção, passou um sujeito oferecendo "fotos na hora": ele carrega uma câmera digital, faz os cliques e imprime a foto sob demanda, a 10 reais cada uma. O ritmo das canções - entendo muito pouco as letras cantadas - se assemelha muito ao reguetón e tem algo de dub na forma como acordes estacados de piano com efeito de delay se combinam com os baixos e as batidas eletrônicas: o tecnobrega parece conseguir concatenar muitas referências em sua textualidade.

Há alguma euforia quando o DJ de abertura toca canções que se referem à aparelhagem: essas canções funcionam como *jingles* gravados por artistas, produtores e compositores desde os anos 1990 (ainda não encontrei nenhuma música dessa dos anos 1980). "Toma bicada" de MC Dourado e DJ Meury é, então, como uma "música de trabalho" da Super Pop Live de 2016: há sempre um som ensurdecedor de uma águia em meio a canções do tipo.

São 0h15 e escutamos mais uma versão tecnobrega para um sucesso do universo funk: "Que saudade da minha ex" do MC Maneirinho. Depois toca "Vou te assumir" da Banda AR-15 (versão para canção homônima assinada por Dream Boys e Landrick, artistas angolanos de kizomba). Olho o relógio do celular que marca 0h36 quando toca a música que fala sobre a aparelhagem Crocodilo e as pessoas hostilizam cantando "o crocodilo é pela saco", sendo que no original se canta "o crocodilo tá muito louco", "o crocodilo tá diferente": há muita disputa entre as aparelhagens e seus seguidores/fãs. Escutamos "Infel", sucesso incontestável de Marília Mendonça em 2016, com o *pitch* aumentado e logo já vemos um casal dançando : as versões para funk pareciam ser pouco convidativas para esse tipo de performance da audiência e quando toca um arrocha/sertanejo isso se modifica.

Aproveito para comentar aqui o que é o *pitch*, algo que se faz muito presente na fala nativa: é uma funcionalidade presente em toca discos e toca fitas e que é emulada em *softwares* de discotecagem tais como o Virtual DJ. Funciona como um potenciômetro que regula a velocidade de rotação dos discos: aumentar o *pitch* acaba fazendo acelerar o andamento do registro musical ao mesmo tempo em que muda a tonalidade do fonograma (tudo fica mais agudo, ou mais "fino"; as vozes passam a

soar como dublagens em antigas animações para personagens como patos e esquilos). Aumentar o *pitch* é uma prática dominante nas discotecagens das aparelhagens; nunca o *pitch* é usado para desacelerar o andamento.

Seguimos no baile e percebo que as pessoas, de um modo geral, estão vestindo branco como em uma festa de réveillon: lembrando que a festa tem o título de Pop White. Escuto, então o DJ falando "essa é música de letra": canções que não tratam de aparelhagem, pelo que pude entender São 0h48 e a Banda Nosso Tom passa a ocupar o palco; eles tocam músicas supostamente conhecidas, mas a plateia não dá muita atenção: não há muita gente dançando. O ápice do show são versões de canções do Raça Negra, Revelação e SPC (algumas em pot-pourri). Por volta das 1h35 o show acaba com uma espécie de arranjo *fusion* instrumental, algo muito comum no universo do pagode e que funciona como uma vinheta de encerramento.

Eis que começa o Super Pop Live de fato: temos uma vinheta como prenúncio e a audiência, então, fica eufórica com a canção "Meu vício" da Banda AR-15. Alguns casais dançam nesse momento e outras pessoas dançam sozinhas, conversam enquanto tomam cerveja. Escutamos uma das canções mais badaladas da época: "Rebola pro papai" de Maderito e DJ Waldo Squash, integrantes da Gang do Eletro: nessa letra fala-se da aparelhagem Primo Som.

É interessante dizer que os DJs sempre falam - dão recados, cumprimentam pessoas, falam dos patrocinadores, mandam abraços - em meio as músicas tocadas: isso acaba fazendo a música abaixar o volume devido ao efeito de compressão automático. Há 4 computadores ligados a uma mesa de som sobre uma estrutura metálica que imita o corpo de uma águia, símbolo da aparelhagem - essa é a nave do Super Pop.

A festa segue no ritmo do tecnobrega, porém outros gêneros são acessados tais como o funk carioca (Bonde do Tigrão), forró (Wesley Safadão). A certa altura, miramos o palco e um dançarino negro de *dread* está a fazer coreografias: ele dança de um lado para o outro em um estilo *freestyle*. O break e outras danças de rua, como o passinho do funk e a capoeira, me parecem as referências; por vezes, ele faz movimentos robóticos e mais duros. No fundo, a música da bicada de MC Dourado e DJ Meury; fogos de artifício encerram o momento. O dançarino, chamado de Jamaicano, era como uma atração central na festa do Pop Live.

Aparentemente há muitos menores no recinto, embora a faixa etária majoritária pareça estar entre os 25 e 35 anos. Muitos meninos andavam em grupo

paquerando garotas, tomando latas de cerveja, as vezes convidando-as para dançar. A casa encheu bem e o baile deve ter continuado intenso dali em diante.

Fomos embora antes de a aparelhagem encerrar: aliás, muitos informantes iriam me dizer ao longo do meu período em Belém para não esperar que a festa acabe, seria quando "o clima fica pesado". Hans Costa, que fazia uma pesquisa de mestrado sobre a aparelhagem Super Pop, acabou sendo um grande parceiro nessas incursões pela vida noturna em Belém: ao fim da festa, ele, junto de sua namorada, me deixou no hostel.

## **12 de outubro de 2016, quarta-feira: dia 2**

Dormi até bem tarde e saí para almoçar com o Hans em um restaurante chinês, depois fomos tomar sorvete de açaí com tapioca no Cairu (caro, mas excelente). De noite, houve um bate papo com o músico, compositor, guitarrista e produtor Félix Robatto. O artista se debruçou sobre uma pesquisa que fez em torno das raízes da lambada para a feitura do que era seu recém-lançado trabalho, *Belemgue banger* (2016). Foi uma viagem musical por países do Caribe tais como Dominica, Haiti, Martinica, dentre outros.

\*\*\*

### **Palestra #1: As origens da lambada com Félix Robatto**

Félix Robatto é guitarrista e produtor de renome: gravou e produziu o "Treme" (2012) de Gaby Amarantos e fez parte de uma banda de Belém chamada La Pupuña, que fez relativo sucesso em circuitos independentes do país. Depois de começar essa pesquisa, fui conhecendo o trabalho dele, que, já se pode notar, está mais ligado à lambada. Como disse, um dos gestos que vinha empreendendo é a observação, à distância, de eventos musicais festivos em Belém dando relevância, obviamente, àqueles diretamente relacionados ao brega paraense. O nome de Félix se associa a duas festas que aconteciam semanalmente na cidade à época do trabalho de campo: a Quintarrada, que ocorre no bar Templários - ele já não fazia mais essa; e a Lambateria, que ocorre no Fiteiro - era como se fosse sua principal ocupação na época. A cada semana, o músico convida algum nome notório, sobretudo em um cenário local, e ambos fazem seus shows: são artistas ligados ao carimbó, à guitarrada, à lambada e também ao brega.

Na ocasião em que estou em Belém, ele não vai fazer seu show na Lambateria em função do lançamento de seu segundo álbum pelo Sudeste. O disco contou com o

patrocínio da Natura Musical, o que o levaria às capitais paulista e carioca para divulgar seu trabalho no período. O lançamento em Belém, por sua vez, se daria bem nessa semana em que cheguei na cidade e, para minha surpresa, iria ter a participação da cantora Loalwa Braz, antiga vocalista da banda franco-brasileira de lambada, Kaoma. Nessa quarta-feira, como parte do lançamento do disco, ocorre um bate-papo intitulado "As raízes da lambada" em que ele iria falar de sua pesquisa sonoro-musical para a feitura do álbum.

**Figura 5 - Flyer da palestra "As origens da lambada"**



Fonte: Félix Robatto no *Instagram*

A palestra do músico foi em um espaço chamado Casa Oiam. Quando cheguei ao local, havia algumas pessoas tomando uma cerveja enquanto escutavam, em um som mecânico, canções de artistas como Los Hermanos, Alice Caymmi, Karina Buhr, Tulipa Ruiz, Eddie, Novos Baianos e outras produções brasileiras similares. Encontrei com o próprio Félix e nos falamos um pouco sobre minha pesquisa: ele me sugeriu conversar com DJ Zenildo da aparelhagem Brasilândia.

Sua palestra, que começou por volta das 17h, durou cerca de um hora e vinte minutos. Ao final, fomos convidados a continuar a conversa tomando uma cerveja na área externa enquanto o DJ Zek Picoteiro ia colocando canções interessantes para minha pesquisa tais como "Brincar de amor" com a Banda Origem<sup>34</sup>, "Desfaz as

<sup>34</sup> "Brincar de amar", Banda Origem: <https://www.youtube.com/watch?v=qBRQXfBq4fA>

malas" da Banda Nebulosa<sup>35</sup> com " - ambas regravadas pela Banda Calypso - e "Foi por amor eu sei" com Marcelo Wall<sup>36</sup> - é uma versão de "Girl, you'll be a woman soon" de Urge Overkill, famosa canção da trilha de *Pulp Fiction* (1994). Conheci algumas pessoas por ali e acabei conversando um bom tempo com o DJ Azul (Edvaldo Souza) que me indicou uma festa de aparelhagem "mais tradicional" que acontecia nas segundas no Boteco da Princesa. Posteriormente, ele iria me disponibilizar uma pasta com mais de 7 GB de arquivos musicais paraenses através de uma plataforma virtual de compartilhamento.

### **13 de outubro de 2016, quinta-feira: dia 3**

Um "dia de escritório": pela manhã atualizei a agenda e chequei alguns contatos acadêmicos para possíveis encontros em Belém, dentre eles: Antonio Mauricio Dias da Costa e Paulo Murilo do Amaral. Fiz algumas ligações tentando marcar entrevistas e tento entrar em contato com Felipe Cordeiro que estava em Belém exatamente até o dia anterior à minha ligação - minha intenção é chegar no Manoel Cordeiro, que é seu pai e que produziu muitos artistas de Belém desde os anos 1980. Consegui marcar uma conversa com Wanderley Andrade na quarta, 19, pois havia entrado em contato tempos antes da viagem através do *Instagram*.

### **14 de outubro de 2016, sexta-feira: dia 4**

Passei o dia no hostel e continuei tentando marcar entrevistas, tirei algum tempo para ler alguns textos mais acadêmicos sobre o brega paraense pela tarde, li também um sobre a performance ao vivo de "Like a rolling stone" de Bob Dylan, que havia acabado de ser indicado ao Nobel de Literatura. Fico sabendo que, no dia anterior, falecera Rubens Mota, o "anormal do brega" sobre o qual eu tinha ouvido falar dois dias antes apenas<sup>37</sup>. Fui à Estação das Docas, no caminho passei por, pelo menos, três sons mecânicos: uma bicicleta equipada com caixas de som em uma esquina da Av. Presidente Vargas tocando alguns tecnobregas (na volta, bregas mais antigos); um carro, já próximo à Estação, reproduzindo um *set* de uma aparelhagem de saudade, o Siqueirão; já na porta da entrada para o calçadão das docas, havia uma senhora vendendo bebidas diversas e algumas comidas: ela escutava uns bregas mais

<sup>35</sup> "Desfaz as malas", Banda Nebulosa: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpGK1v-UB1E>

<sup>36</sup> "Foi por amor, eu sei", Marcelo Wall: <https://www.youtube.com/watch?v=AEwviYWiy-I>

<sup>37</sup> Notícia sobre sua morte: <http://www.ormnews.com.br/noticia/morre-aos-70-anos-o-anormal-do-brega>

antigos também. Dentro das docas a paisagem sonora de tráfego urbano e brega dá lugar a uma salsa cubana de frente a um restaurante. Ao fim do trajeto, do lado oposto ao que cheguei, havia tinha um sujeito tocando canções como "Certas Coisas" do Lulu Santos.

Na volta, passei por uma farmácia, onde vi a notícia do óbito de Rubens Mota na caba do jornal *O Liberal* em um box ao lado de uma nota sobre a indicação de Bob Dylan ao Prêmio Nobel de Literatura.

**Figura 6 - Recorte da capa d'O Liberal**



Fonte: página do jornal no *Facebook*

Retornando ao hostel vi que tocava Gigantes do Brega no *YouTube* da tevê. Começo então a me preparar para minha segunda incursão mais aprofundada: foi o show de lançamento do disco *Belemgue Banger* do Félix Robatto. Um evento mais voltado para a lambada: teve apresentação de Loalwa Braz, vocalista da banda Kaoma, na ocasião; discotecagem dos DJs Zek Picoteiro e Azul; por fim, teve a aparelhagem Brasilândia. Alguém disse que essa aparelhagem tem mais de 60 anos: marquei, no fim da festa, uma entrevista com DJ Zenildo, responsável pelo empreendimento.

\*\*\*

### **Show #1: lançamento do álbum *Belemgue Banger* de Félix Robatto.**

Chegamos eu e Hans Costa ao local do evento por volta da 0h e vou tomando nota de nomes ou de letras das canções que ouvimos - essa deve ter sido a tarefa que eu mais empreendi em campo -, toca "Gueri gueri" com a Banda ARK (de Renan Sanches). Enquanto isso, o calhambeque, que é a nave da aparelhagem Brasilândia, fazia alguns testes de som e luz em um espaço que não o do palco. Escuto, então, o tecnobrega "Gemendo" da Banda Tecno Show (creio que de 2002), na sequência Fruto Sensual com "Brega do Príncipe Negro" (versão para "I feel you tonight" do

G.E.M.). Reparo alguns casais dançando a dois. A próxima música é "Lamazon" de Edilson Morenno cuja letra começa com "Eu sou brasileiro, brasileiro da Amazônia, brasileiro sonhador". Depois temos algo mais próximo de uma lambada: "Warilou" da Banda Warilou, tem algo que lembra Gipsy Kings. Encontro, então, Léo Bitar da loja Discosaoleo, que fala algo sobre cultura enquanto, ao fundo, escutamos uma sequência de merengues e lambadas.

**Figura 7 - Flyer de divulgação do show de lançamento do *Belemgue Banger***



Fonte: *Instagram* de Félix Robatto acessado no dia.

Eis que entram DJ Azul ou Zek Picoteiro e passamos a ouvir coisas mais distantes, aparentemente, do universo brega com afrobeats. Começa o show do Félix por volta das 0h51. O público é heterogêneo: diversas gerações interagindo, há casais mais velhos (mais dedicados à dança e que bebem menos) enquanto o público mais jovem olha para o palco como se costuma fazer nesse tipo de ocasião. Três canções inauguram o repertório: "Amazon Sisserou" (instrumental), "A gente chama de lambada", "Hoje vai ter fritação" e "Porque tá afim" - todas do novo trabalho. O local em que estamos, Insano Marina Club, foi um *drive-in* antigamente: é todo de palafita e fica na beira da Baía do Guajará, no bairro Cidade Velha. Félix, no primeiro respiro, se apresenta, comenta algo sobre uma "lambada dura" e dá sequência com a canção "Adoça com mel", que introduz falando sobre a vida ter que ser doce. Percebi depois, ao analisar as anotações que o show segue a ordem do disco.

Destaco, dentre as canções performadas, uma que se chama "Seu Godofredo" que se refere a um frequentador assíduo das festas guiadas pelo músico: um exímio e disputado dançarino de lambada já com idade avançada, mas que é objeto de disputa na pista; a letra diz "chega cedo se tu quer dançar com Seu Godofredo". A outra canção que destaco é "Quando te vejo (Brega da cerveja)", uma espécie de declaração de amor à bebida fermentada: é um brega mais irônico. Muita gente dança no salão e mais próximo ao palco. Na guitarra, noto um jeito de tocar tão típico no universo do brega paraense (SILVA, 2010). Ao transitar pela plateia, encontrei muita gente que estava lá na Casa Oiam escutando a palestra de Félix. Além disso, reconheci muitas pessoas que, até onde sabia, compunham parte da cena musical independente e autoral local: Natália Matos, Nanna Reis, Juliana Sinimbu, Mila Honda.

O momento de transição entre os shows é quando a aparelhagem Brasilândia mostra a que veio: num canto oposto ao palco, bem atrás, vemos Zenildo no "volante" do "calhambeque da saudade". Há uma longa vinheta de apresentação - contendo até mesmo um trecho de uma fala de Regina Casé - seguida das primeiras canções tocadas pelo DJ após a introdução me deixam perplexo: "Another brick in the wall" e "I want to break free", "Everybody dance" do Chic: em meio às execuções temos uma vinheta com a seguinte locução "A viagem não para", Zenildo também cumprimenta muita gente pelo microfone.

Na sequência, finalmente, alguns bregas: "Brega pai d'égua" com Cris Oliveira e outra que funciona como uma espécie de *jingle* do Brasilândia devido à mudanças na letra original (é uma versão de "Sou seu DJ sou seu cantor" de Allan Rodrigo). Zenildo fala alguma coisa sobre "Aurora do Pará" e também sobre Bujaru: ambos municípios do interior do estado onde ocorreriam festas com a aparelhagem Brasilândia.

Começa, enfim, o show de Loalwa Braz - ao que tudo indica, aquele foi seu derradeiro show: meses depois a cantora teria a vida abreviada de forma trágica<sup>38</sup>. Ela está toda de branco: salto alto, calça boca de sino, blusinha e um casaco bem fininho além de levar uma espécie de faixa que envolve seus cabelos grisalhos. Chamou muita atenção o aspecto envelhecido da cantora dado que minha lembrança remete aos videoclipes do Kaoma no início dos anos 1990. No show, que foi acompanhado pela banda de Félix Robatto, o repertório foi bem mais variado do que eu podia

---

<sup>38</sup> Segue o link de uma matéria sobre o óbito: <https://g1.globo.com/tj/regiao-dos-lagos/noticia/tres-homens-sao-condenados-pela-morte-da-cantora-loalwa-braz-do-grupo-kaoma.ghtml>

imaginar: ela cantou samba, soul music, reggae e até uma *chanson* francesa. Canções como "Lambamor", "Dançando lambada" e "Chorando se foi", no entanto, foram alguns momentos mais intensos de seu concerto.

Circulei um pouco ao longo da apresentação notando que os dançarinos não ocupavam tanto a pista. Em meio a essas caminhadas me deparei, junto de Hans, com o DJ Zenildo e já combinamos uma entrevista.

### **15 de outubro de 2016, sábado: dia 5**

Acordei com a notícia de que Walmir Melo - controlista/DJ de aparelhagem aposentado - não poderia nos conceder entrevista a mim e ao Hans naquele dia. De qualquer forma, me encontrei com o colega de pesquisa e fomos almoçar no bar do Gugu, comemos um belo peixe e um baião-de-dois. Havia um tocando violão acompanhado de um percussionista; no repertório: sertanejo, samba, bossa nova e uma canção do mineiro José Ribeiro<sup>39</sup>, que aponta para um brega mais antigo. Agora começo a registrar os relatos do caderno de bolso em outro rascunho.

Quase que não consigo ir à festa Bregaço à noite, que ocorria apenas uma vez por mês, mas Viviane Chaves - produtora cultural que me foi indicada por amigos - conseguiu cortesias através do DJ Maluquinho

\*\*\*

### **Show #2: Gigantes do Brega na festa Bregaço**

Chegamos ao Mormaço, eu e Viviane Chaves - ela trabalha na Ampli Criativa, uma produtora que assessora muitos nomes como Dona Onete, Pio Lobato e alguns artistas do universo brega tal como o DJ Maluquinho, que nos fortaleceu com as cortesias. Essa casa de shows é uma espécie de galpão em palafita, há um grande corredor até a entrada para um grande salão diante de um palco; muitas pessoas chegando, a faixa etária é de jovens por volta de seus 25 anos. Nesse percurso entre o portão de entrada e o espaço do show, há uma fila, muita gente vendendo ingressos e outros produtos tais como copos com o nome do evento.

Quando chegamos, o show da banda Los Bregas, banda de abertura, já acontecia, de longe escutamos uma versão de "Girls just wanna have fun", na verdade

---

<sup>39</sup> Links sobre o cantor:

- <https://www.portalenoticias.com.br/morre-cantor-brega-jose-ribeiro-aos-84-anos-no-ceara-relembre-seu-maior-sucesso/>

- <https://www.letras.com.br/biografia/jose-ribeiro>

- <https://www.youtube.com/watch?v=acXjb-1h4C8>

é o "(Brega do) Ouro Negro" que circula desde 2002 com Skema Dance e Marquinho Pará (no *YouTube* é indicada Aline Macy como intérprete). Enquanto esperamos pelas cortesias no lado de fora sou apresentado a alguns músicos, dentre eles Timba (percussionista do Gigantes do Brega que trabalhou com a Banda Techno Show na primeira metade dos anos 2000). De longe também escuto uma versão de "Wicked game" de Chris Isaak tocada pela Los Bregas: era a canção "Lilian", gravada por Beto Maia. Um pouco antes escutamos também uma menção a "Malandramente" e depois ouvimos sucessos sertanejos como "50 reais" de Nayara Azevedo e Mayara & Maraísa e "10%", de Maraia & Maraísa. Nessa sequência sertanejo/arrocha ainda escutamos "Como faz com ela" de Marília Mendonça: o "feminejo" estava no auge na época do trabalho de campo.

**Figura 8 - Flyer da festa Bregaço no Mormaço**



Fonte: página do evento no *Facebook*

Eis que a sequência da banda fica por conta de algumas lambadas: fui percebendo que há sempre um set do gênero nos shows de brega. Ainda não entramos e eis que chega ao recinto o DJ Maluquinho junto do compositor Marquinhos Pará que me concederia entrevista posteriormente. Ambos estiveram envolvidos com a Banda Techno Show nos anos 2000 trabalhando ao lado de Gaby Amarantos.

Marquinho Pará, enquanto conversávamos, indicou trabalho de pesquisa de Lydia Barros sobre o tecnobrega - , trata-se de uma tese defendida na UFPE e que virou livro, que eu já conhecia. Maluquinho, por sua vez, conta um pouco da história do Gigantes do Brega, que teria surgido inicialmente como uma festa, mas que, pelo sucesso inesperado, tornou-se um projeto envolvendo ele próprio e integrantes das bandas "de melody" MSynck, Bruno e Trio e Banda AR-15. A ideia do projeto seria a de resgatar alguns bregas antigos e mesclar com o trabalho de cada envolvido:

Maluquinho citou nomes como Adelino Nascimento, Alípio Martins, Teddy Max, Elói Iglesias<sup>40</sup>, Banda Wlad, Nelsinho Rodrigues e Fruto Sensual.

Conheci, então, um rapaz chamado de Loro, que diz que o Bregaço chega a gerar, em cada edição, 70 mil reais mais os lucros do bar. Ele fala que o brega "já vinha lá de baixo" e "tem lá seus 20 anos". Loro, além de ser o DJ da festa, criou o projeto na intenção de "resgatar" - palavra muito frequente no seu relato - o brega. Ouvimos ao fundo a versão de "The Reason", do grupo estadunidense Hoobastank, da Banda MSynck e se chama em português "Sem destino". Lobo continua falando que a ideia era criar uma festa com bandas, contando com boa infraestrutura de palco, boas campanhas de merchandising e bom atendimento ao público de forma a confrontar as festas de aparelhagem; "contra o esquema", ele disse e complementa ainda com a ideia de dar o "devido respeito" ao brega. A festa surgiu em 2014.

Volto a conversar com Maluquinho que fala que o Gigantes planeja apresentar um material "com qualidade", um DVD, como forma de "valorizar o produto" que é a música paraense<sup>41</sup>. É a primeira vez que eles farão show no Bregaço e o repertório é composto de "vários segmentos" de "diferentes tempos".

Tratando da história do brega paraense, Marquinho Pará apontou dois marcos importantes desde a virada do século: 2002, o surgimento do tecnobrega; 2006, quando chega o "batidão melody". Alguns nomes aparecem em meio a esse relato, dentre eles Beto Metralha, Banda Quero Mais, Gaby Amarantos, Júnior Rego (ele frisa a importância de conversar com esse músico que seria o "verdadeiro inventor do tecnobrega"), Jurandir de Castanhal, Banda Tecno Show, Banda AR-15. Ao fundo ouvimos uma versão de "Total eclipse of the heart" que é conhecida como "Está no ar" com a Banda Fruto Sensual.

Entramos, eu e Viviane, na casa de shows e vamos nos encaminhando direto ao camarim onde o Gigantes se prepara para o show: ali temos dançarinos do Los Bregas, integrantes da AR 15, Bruno & Trio e MSynck. Converso rapidamente com Harrison que, ao saber dos meus propósitos, faz elogios ao que estou fazendo dada a importância da música paraense. Enquanto isso, escutamos a canção "Palavras" de Marcelo Wall - é uma versão para "Hazard" de Richard Marx - e também "Se mancol", maior sucesso da banda Companhia do Calypso.

---

<sup>40</sup> Principal canção desse músico, "Pecados de Adão", me chamou atenção por ser muito semelhante ao trabalho de Cazuza em carreira solo.

<sup>41</sup> O Gigantes do Brega não demorou a se separar e esse material acabou sendo lançado no *YouTube* em separado: parte ficou como Gigantes..., a outra foi lançada sob a alcunha de Reis do Brega.

Os diferentes integrantes do Gigantes do Brega se preparam colocando ternos, parece até um show de gala - fora o DJ Maluquinho, mais extravagante, combinando um terno e camisa branca com calça *legging* colorida. Marquinho Pará fica ao meu lado no camarim e volta à história com dados já discordantes: em 2000, teria surgido o melody e em 2005, ele fala de um gênero que se torna hegemônico (melody ou tecnobrega?). Marquinho Pará fala também sobre uma "constante a renovação" dos artistas da cena brega: ele relaciona o dado às produções financiadas por "equipes", por "galeras", por "aparelhagens" etc.

Na sequência, ele fala do documentário *Good copy bad copy* (2007) para dizer que, tempos antes, um produtor de um brega chegava diretamente a um DJ de aparelhagem tendo mais facilidade de se tornar conhecido: a realidade atual seria bem distinta. O filme citado, dirigido por Andreas Johnsen, Ralf Christensen, e Henrik Moltke, aborda as potencialidades ligadas às ferramentas digitais de produção, circulação e consumo culturais: o tecnobrega é tratado como um caso exemplar no documentário na medida em que vai sendo relacionado às possibilidades mercadológicas e estéticas trazidas pelos meios digitais. Lembrando que as relações entre o brega e as tecnologias digitais é um dos assuntos mais explorados pelos críticos, estudiosos e comentaristas (LEMOS; CASTRO, 2008; VIANNA, 2006; BARROS, 2011).

Marquinho Pará afirmou, por fim, que a banda Los Bregas, que já encaminhava seu show para o final, não é aquela mesma dos anos 2000, é como se fosse uma marca. Escutamos, então, a canção "Me libera" - que fez sucesso no Sudeste com a baiana Banda Djavu, mas que foi lançada pela Banda Desejo Proibido, de Belém. A penúltima canção do show é "Hoje eu tô solteira", versão para "Single Ladies" de Beyoncé lançada pela Banda Os Brothers. Saio do camarim e vou assistir à última canção do concerto: "Bole rebole" uma versão de "Das Model" de Kraftwerk<sup>42</sup>. Presumo, a partir de comentários e descrições do *YouTube*, que essa canção fora lançada pela Los Bregas (a grafia era Breggas) em 2002: é, então, um "clássico".

O show do Gigantes do Brega vai começar, a banda contava com o Jonathan (teclado), Timba (percussão), Coelho (guitarra) e Diego Pires (baixo); Viviane também estava no camarim e ficou ao meu lado ao longo dessa apresentação. Fui

---

<sup>42</sup> As versões brega paraense para canções internacionais me parece ser um assunto à parte, porém muito abordado: <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-387728-40-sucessos-internacionais-em-versao-paraense.html>

pegar uma cerveja em um bar mais afastado - fico sempre tenso caminhando sozinho uma vez que todo mundo me manda ter cuidado - inclusive minha nova amiga. Volto para bem próximo do palco e inicia-se o show com entrada apoteótica: a banda é formada por baterista, baixista, tecladista e guitarrista (todos homens com idade mediana de uns 30 anos); os vocalistas vão se alternando e, em alguns momentos, há a presença de cantoras dividindo o que se canta. Bruno Mafra é o primeiro vocalista a se apresentar, portando ares de galã *teen*: é um cantor meio "duro", não dança e canta como se estivesse se declarando. Ele performa duas canções que são entoadas efusivamente pela plateia: "Criança perdida" - versão de "Lábios compartilhados" dos mexicanos do Maná - e "Paixão". São sucessos de sua banda Bruno & Trio.

Em seguida, chega ao palco Harrison Lemos, que traz um sucesso de sua Banda AR-15: "Eu e o mar". Ele também está de terno, parece um tenor; não é menos "duro" que o primeiro performer. São cantores que interagem com o público por outras vias que não a da dança: eles tiram foto com fãs na beira do palco, chegam a cumprimentar e "agitar" as pessoas, mas parecem estar, ainda assim, bem concentrados no que cantam. Na sequência, "Um dia", que tem versão da Banda AR-15, mas que eu conhecia na voz de Pablo como parte de seu primeiro disco lançado pela Som Livre *É só dizer que sim* (2014).

Há um comportamento reiterado da plateia que merece menção: várias pessoas, sobretudo mulheres, chegam próximos do palco, entregam seus celulares ao cantor que tira uma *selfie* de cima enquadrando a plateia ao fundo com destaque para quem trouxe o aparelho.

Harrison Lemos chama Josiel Correa, que canta duas canções da sua banda MSynck: "Só mais uma chance" e "Sem destino" (que já havia sido tocada pelo Los Bregas). As pessoas cantam a plenos pulmões o refrão da primeira, olho para os lados e noto que vários casais dançam a dois.

Josiel Correa convida ao palco, enfim, o DJ Maluquinho, que canta "(Melody do) Rubi", uma canção de sua carreira solo, que combina a temática romântica ao mesmo tempo em que faz menção ao nome da famosa aparelhagem. A letra é muito esperta, organizando-se como um diálogo de um casal fazendo declarações de amor:

quando eu te vejo bate forte e arrepia o meu coração / puro desejo, o teu corpo, o teu cheiro a me embriagar (cantados por ele)

eu também, também me sinto assim quando estás, estás perto de mim / me sinto como em uma espaçonave onde nada nem ninguém pode me tocar (cantados pela May Love)

ah eu te quero desse jeito que eu gosto, seu corpo é um portal / onde viajo através das estrelas, contigo eu passo mal (cantados por ele)

amor eu sou tudo que você quiser sou criança, eu sou tua mulher / só me prometa que vamos fazer amor assim, assim, assim (cantados pela May Love no show)

rubi, rubi tu és o meu rubi, rubi, rubi, eu sou o teu rubi (refrão cantado pela May Love)

Se os três primeiros cantores apresentavam postura mais comportada, DJ Maluquinho se mostra muito efusivo dando saltos e gritando, fazendo jus ao nome artístico. A próxima canção, "Ô meu amor", é introduzida com uma "homenagem àquele amigo corno"; ele também chama o guitarrista Coelho para fazer um solo introdutório, algo identificado plateia, que vibra.

**Figura 9 - Montagem com os registros do show do Gigantes do Brega**



Fonte: acervo pessoal

Bruno Mafra volta ao palco e o show muda literalmente de ritmo; chegou a hora da lambada com a canção "Zouk do Dudu", sucesso dos anos 1990 de Anna di Oliveira (e gravada posteriormente pela Banda Calypso). Já na sequência, outra

lambada, dessa vez entoada por Harrison Lemos: "Espírito da dança", conhecida do repertório da Banda Wlad<sup>43</sup>. O próximo a entoar uma lambada é Josiel Correa com o "(Zouk da) Lourinha" que está no *Vol. 1* da Banda Calypso de 1999. Muita gente dança os passos de lambada acompanhando esse bloco que fecha com o retorno de DJ Maluquinho cantando "Festa das mulheres" que, por sua vez, tem um ritmo bem mais acelerado assemelhando-se a um galope: essa canção não parece estar no *YouTube*, encontramos seu registro apenas no site *Brega Pop* com a banda Tempero do Calypso<sup>44</sup>.

O terceiro bloco é uma sequência recheada de canções de suas bandas originárias e traz retorno ao ritmo brega: "Super-herói", que é versão de "ET" da Katy Perry, lançada por Bruno & Trio; "Meu Vício", sucesso do momento da Banda AR-15, lançada pela angolana de Luanda, Telma Lee. O show segue e uma das cantoras que estava lá atrás no palco movimenta-se de forma muito semelhante aos passos impressos por Joelma nos DVDs e shows da Calypso. "Eu vou te assumir", outra canção angolana regravada pela banda.

Após o trabalho de campo, eu escutei muito o trabalho da AR-15, admirando, sobretudo, canções como essas. Demorei um bom tempo, todavia, para descobrir que algumas delas provinham do universo do kizomba angolano. Aliás, isso se deu em meio a uma viagem a Sines (Portugal) que eu fiz ao final do meu período de sanduíche em Madri: estávamos eu e uns amigos músicos em um restaurante quando escutei, em uma rádio, a canção "Loucos" que havia sido lançada em 2017 pela Banda AR-15, porém na voz do angolano Matias Damasio. Após a descoberta, passei a procurar outras adaptações e "Meu vício" e "Eu vou te assumir" foram alguns desses casos. É interessante notar como muitos grupos regravam ou fazem versões em português de canções aparentemente já consagradas de outros universos: não sou o primeiro a notar a prática (AMARAL, 2009; KHALIL, 2013), assim como isso não é inaugurado por artistas do brega paraense (BARCINSKI, 2014). Torna-se, porém, essencial tomar tais gestos de apropriação não somente como cópia "interessada" de sucessos que já funcionam em outros universos - a maioria deles vem do trabalho de artistas estadunidenses do universo pop. Parece haver muita pesquisa por parte de produtores e compositores locais, o que permite a descoberta daquelas que poderiam

---

<sup>43</sup> O vocalista dessa banda era Wladimir Costa, que é deputado federal pelo PSB: ele ficou conhecido por diversas ocorrências ligadas à corrupção e também por ter supostamente tatuado o nome de Michel Temer no ombro.

<sup>44</sup> <https://www.bregapop.com/ritmos/cumbia/1063-banda-tempero-do-calypso-festa-das-mulheres>

alcançar o gosto popular no universo brega paraense. Por outro lado, essa questão tem me colocado sempre em uma posição de desconfiança em relação ao repertório do brega amazônico: por haver tão poucas informações sobre compositores e letristas, tem sido uma tarefa, inclusive, penosa descobrir aquilo que é versão e o que não é.

Por exemplo, a próxima canção do show do Gigantes do Brega, "Nem vem dizer" entoada por Josiel Correa, parece ser inédita: isso, em grande medida, pode ser afirmado por eu não ter encontrado comentários a respeito nas redes nem ter relacionado as linhas melódicas e harmônicas a qualquer outra referência - o que não é exatamente uma garantia, obviamente. A próxima cantada pelo vocalista da MSynck, por sua vez, é uma versão, trata-se da canção "Dividido", que traz em seu texto a melodia e a harmonia de "Ana's song" do australiano do Silverchair - canção que faz parte de um disco que escutei muito no início dos anos 2000.

DJ Maluquinho volta ao palco e canta "Te amo Nayara" e "Val Pescador". Nessa canção ele direciona, mais uma vez, o microfone para plateia cantar: é algo que marca muito a sua presença. As canções entoadas por esse músico parecem não ser versões, isso inevitavelmente o distingue dos demais companheiros do projeto Gigantes do Brega. Lembro aqui que, originalmente, as canções lançadas por esses artistas tendem a ser produzidas com mais elementos eletrônicos (sobretudo as batidas) - alguns entrevistados as enquadram como tecnomelody ou mesmo tecnobrega. Esse show conta com o "diferencial" que é a utilização da bateria acústica/microfonada.

Com o avançar das horas, passo a notar que a plateia está claramente mais embriagada: há muitas mulheres em minha volta dançando com os pés descalços - afinal os saltos tendem a ser incômodos - bem como diversos baldes já com muitas latas vazias de cerveja espalhadas pelo chão de madeira do salão. Em certo momento noto, ao meu lado, dois homens dançando juntos; isso é muito comum nos bailes ao que parece. Uma garota me convidou à dança, obviamente recusei dado que não tenho qualquer experiência com a dança do brega.

Para resumir um pouco mais o relato, informo que o show seguiu na alternância entre blocos de música brega e blocos de lambadas. Os cantores também, alternavam-se no papel de *frontman*. Destaco, por fim, algumas canções trazidas ao repertório do show e que, me parece, são tidas como "clássicos locais". Dentre as lambadas: "Negrita linda" (versão para "Volare" lançada pela Banda Warilou); "Chorando se foi" (Marcia Ferreira), "Preta" e "Adocica" (ambas lançadas por Beto

Barbosa). Dentre os bregas paraenses: "Esfrega" (Banda Pintacuiá), "Brega do Príncipe Negro" (Fruto Sensual), "A nossa história" da Banda Os Canibais, "Ao por do sol" (Teddy Max), "Palavras" (Marcelo Wall) e "Caprichos" (Nelsinho Rodrigues).

Ainda no que se refere ao repertório, houve a performance de "Luz do mundo" da Banda Warilou: ocorreu uma dispersão do público naquele momento, parece que o ritmo menos intenso e menos acelerado do arrocha/bolero que marca a canção não carrega tanta força como as lambadas e os bregas.

Por fim, temos então a presença de todos os cantores no palco entoando a canção que abriu o show: "Criança perdida" de Bruno & Trio. Era cerca de 2h30 da manhã.

### **16 de outubro de 2016, domingo: dia 6**

Foi um dia em que fiquei mais no hostel: no meio da tarde comecei a escutar um som alto por perto da Praça da República, onde fica o Theatro da Paz. Tomado por curiosidade, saí para ver o que era: nada menos do que a preparação para a Parada Gay de Belém. Segui um trecho do cortejo guiado por um trio elétrico (Trio Faraó) e, mesmo sabendo que haveria show com Suanny Batidão no final, acabei voltando para o hostel pois no outro dia teria uma entrevista logo cedo.

Havia, em meio à movimentação, também um pequeno carro de som todo adornado elementos (cartazes, balões) que identificavam o PSOL. Era tempo de campanha eleitoral para o segundo da disputa para a prefeitura de Belém: Edimilson (PSOL) concorria com Zenaldo Coutinho (PSDB), que foi o vencedor (com 53% dos votos).

Curiosamente, foi na parada a primeira vez que escutei alguma canção na voz de Joelma: "Não teve amor", de sua carreira solo. Escutei também algumas "lambadas" caribenhas: canções cantadas em francês (ou *créole*). Tocou também Lady Gaga, Fruto Sensual e Banda Xeiro Verde com "Beba doida" que merece destaque: é a versão original de uma canção presente no disco solo de Gaby Amarantos de 2012. Além de Joelma solo, tocou "Dançando calypso", o "cavalo manco". Por fim, escutei Pablo Vittar com "Open bar" - que é versão de "Lean on" de MØ - e alguma canção de Gaby Amarantos do álbum *Xirley* (2012).

Conversei com algumas pessoas por ali, tomei uma cerveja, depois que voltei ao hostel.

### **17 de outubro de 2016, segunda-feira: dia 7**

Acordei no hostel e, ao olhar o celular ainda na cama, vejo a mensagem de uma amiga pesquisadora falando que houve um especial sobre música brega no *Dominga Espetacular*, uma espécie de revista eletrônica ou programa de variedades que vai ao ar pela TV Record<sup>45</sup>. Tomei café enquanto aguardava o Hans que iria entrevistar o DJ Walmir junto comigo. Depois da entrevista fomos à UFPA e lá conheci as instalações da Pós-Graduação em Comunicação, onde passei um tempo estudando um pouco. Pela noite fomos, novamente juntos, a uma festa de uma aparelhagem de marcantes, o Ouro Negro, no Karibe Show, que fica na Rod. Augusto Montenegro, no bairro Parque Verde - consideravelmente mais afastado da região onde eu estava instalado.

\*\*\*

### **Entrevista #1: Walmir Melo, DJ/controlista aposentado**

Walmir Melo nos concedeu entrevista no Shopping Boulevard de Belém, local relativamente tranquilo na parte da manhã. Ele tem mais de 50 e acompanhou a "evolução" das aparelhagens tendo começado como controlista no final dos anos 1970. "Controlista" se refere aos DJs dos "sonoros", expressão que dava nome às aparelhagens, e não podendo ser confundidos com os locutores; os primeiros, sempre de costas para o público, eram os reesponsáveis pelo funcionamento do equipamento e também pela escolha do repertório musical, enquanto os outros eram, tal como locutores de rádio, aqueles que davam recados, anunciavam o sonoro, faziam anúncios etc. Segundo Walmir, hoje contador, ser controlista era algo que "tinha *status*", embora os sonoros fossem considerados, até certo momento, um fenômeno marginalizado. Ele começa a trabalhar ainda novo como encadernador em uma gráfica que ficava em frente ao estúdio do sonoro Flamengo. Isso se deu em 1978, ele tinha 16 anos e desempenhou inicialmente a função de carregar equipamentos tais como caixas de som, "picarpes" e potencias (ainda valvuladas nessa época).

Segundo ele, havia muitos bailes de gafeira onde se tocava merengue. Segundo Walmir, havia as chamadas sedes em bairros periféricos da cidade, assim como havia os clubes sociais, mais frequentados pelas elites: os sonoros eram contratados exatamente para sonorizarem festas nesses locais. Os repertórios não

---

<sup>45</sup> Foi, na verdade, uma reportagem de quase 15 minutos sobre um cantor chamado Rodrigo José de Americana (SP), uma espécie de artista retrô que estaria "trazendo o brega de volta às paradas". O melhor da reportagem é que se afirma que ele parece alguém que parou no tempo. Eu não poderia concordar mais: <https://www.youtube.com/watch?v=QFJDWnUkJzU>

eram o mesmo nessas diferentes situações: há uma tendência, na fala de Walmir, em dizer que os clubes não aceitavam o merengue por exemplo, enquanto que as sedes aceitavam o repertório, aproximando-as da ideia de gafeira.

Ele fala então da limitação do repertório naquele tempo e ainda comenta sobre a "lambada de origem" referindo-se a nomes como Luis Kalaff, Beto Barbosa e Márcia Ferreira. Ele continua falando do repertório lembrando, também, que o bregueiro - tomado aqui como consumidor dessa música - era um sujeito "considerado à margem" nos anos 1980, "envolto por preconceitos". Como contraponto, ele comenta a importância da aceitação do brega pela rádio Rauland FM naquele período.

Perguntamos sobre quando os sonoros começaram a ser nomeados "aparelhagem". Nesse momento, ele comenta personagens muito conhecidos no meio como o DJ Dinho da Tupinambá e DJ Gilmar do Rubi. Curiosamente, ele também comenta o trabalho da Banda Fruto Sensual em meio a essa conversa. Grande parte do repertório dessa banda é composto de músicas que homenageiam aparelhagens como Príncipe Negro, Jacksom, Itamaraty dentre outras.

Pergunto algo sobre a presença de música "ao vivo" nas aparelhagens e ele responde falando de *playback*, comentando ser comum a presença de artistas em festas de aparelhagem como parte de estratégias de divulgação de seus trabalhos: ele exemplifica o fenômeno lembrando de Amado Batista e Zezé di Camargo & Luciano que vinham se apresentar em aparelhagens como Flamengo, Brasilândia, Jacksom.

Ele traz a expressão "DJ ostentação" para se referir às características mais recentes do trabalho das aparelhagens: isso claramente tem relação com o aumento da importância dessas empresas e também com a forma como trabalham seus DJs (estes se tornaram personagens muito valorizados, ofuscando o trabalho, muitas vezes, de figuras como cantores e bandas). Ele fala do trabalho específico do controlista e traz a expressão "encostar": algo que diz da prática de "grudar" uma música na outra. O bom DJ faz essa passagem de forma imperceptível ou, quando perceptível, de uma forma a não quebrar a expectativa do público. Mas hoje, para ele, está muito mais fácil, pois, "hoje o DJ dá o play e pronto", "adiciona uns efeitos sonoros" com facilidade etc.

Mudando um pouco os rumos da conversa, proponho que ele comente em específico a música brega e sua relação com os sonoros e aparelhagens. Ele destaca, então, a importância da Gravasom, gravadora ligada ao nome de Carlos Santos, uma espécie de "Sílvia Santos de Belém". Ele tinha um famoso programa televisivo de

auditório, além de ser dono da Rádio Marajoara. Ele não deixa de falar também de um dos elementos centrais que circundam ou dão forma aos modos como a audiência consumiam música em festas de aparelhagem e sonoros: a dança a dois foi algo essencial, embora tenha sido "esquecida" em tempos mais recentes.

Ele lembra de seus repertórios e enumera outros artistas como Francis Dalva, Mauro Cotta, Madonna, Mirian Cunha, Warilou, Márcia Ferreira, Fafá de Belém, Fruto Sensual. Ele traz, após essa compilação, expressões como "saudade", "flashbrega" e "marcantes": todas referem-se a formas de categorizar as músicas do passado, sobretudo o brega.

\*\*\*

### **Festa de aparelhagem #2: Segundas Intenções com o Magnífico Ouro Negro**

Chegamos ao Karibe Show e logo avistei dois caminhões do Magnífico Ouro Negro, "a fera das marcantes", na porta e um gerador. Não se trata exatamente de uma grande festa, mas - imaginei - deve ter uma estrutura potente para o salão. Nós entramos, eu e Hans, e percebemos o local ainda vazio, apenas um casal dança ao som de "Ring my bell" com Anita Ward e também "Bole Rebole" (Los Bregas). Circulo pelo local, vejo um mezanino onde há uma espécie de espaço VIP. Há recados pregados na parede: haverá alguém comemorando o aniversário ali.

**Figura 10 - Flyer da festa "Segundas intenções" com a aparelhagem Ouro Negro**



Fonte: página oficial aparelhagem no Facebook

Entre uma canção e outra, há uma vinheta em meio às locuções do DJ, ela diz "vem dançar vem curtir". Na sequência escutamos "Hide U" de Kosheen e "Toxic" de

ambas remixadas no ritmo tecnobrega. Dois casais já ocupavam o salão que fica um pouco mais longe da nave do Ouro Negro, uma estrutura metálica que mimetiza um felino: um tigre talvez. Estamos eu e o Hans sentados próximos à nave e conversamos um pouco quando ele me explica que a categoria "marcante" é diferente de "saudade": as canções que fariam parte do universo das marcantes teriam sido lançadas mais ou menos a partir de 2005. Escutamos "Amor pra recordar" da Banda AR-15, que é versão de "Cry" de Mandy Moore, canção do filme *Um amor para recordar* (2002) e que também cita o tema introdutório de "My heart will go on" da trilha do *Titanic* (1997). Olho em minha volta e percebo que há um telão sintonizado no canal Combate do SporTV, dedicado às lutas de MMA. Na sequência ouvimos uma versão de "Depois do amor" também com a Banda AR-15 (Hans me diz que se trata de uma canção do Belo).

**Figura 11 - A nave em forma de tigre do Ouro Negro**



Fonte: acervo pessoal

A passagem de uma canção a outra é algo muito rápido, isso torna o trabalho de anotação do repertório algo complicado: basta apenas a canção ter já passado pelo refrão para que a próxima já seja elencada. Penso que isso seja um motivo para que as bandas/produtores musicais coloquem um *slogan*, uma assinatura sonora em meio à música. A aceleração da música (aumento do *pitch*) pode ser outro motivo: as vozes dos cantores ficam muito descaracterizadas dependendo da forma como essa ferramenta é utilizada.

Fui anotando as canções que tocavam enquanto observava o que se passava na pista de dança bem como na nave. Algumas canções foram chamando atenção tais como "Molduras de um retrato" (Banda Os Karinhas), "Volte pra mim" (MSynck) - essa canção também tem uma versão com a Gina Lobrista chamada "Uma a mais", não consigo encontrar a canção original. Outras canções que chamam atenção são "Voltar ao passado" da Banda Batidão e também o "Brega do Ouro Negro" de Marquinho Pará & Skema Dance, versão de "Girls just wanna have fun" (Cindy Lauper).

Ouçõ, então, o som de guitarras distorcidas e dobradas, algo meio heavy metal: trata-se do Bruno & Trio com a canção "Amar você": Hans identifica essas guitarras como uma característica do melody. Nada aqui se parece com Calypso e nada é também cafona, as sonoridades até então pouco parecem fazer referência ao brega setentista advindo da jovem guarda.

Apagam-se as luzes em certo momento e o DJ anuncia que a festa vai até às 6h da manhã (hoje é segunda-feira). De um modo geral as pessoas bebem, nas mesas temos baldes de cerveja e somente aqueles mais empenhados na dança não seguram latinhas (são muitos dançarinos, aliás).

Em determinado momento, houve uma sequência musical de forrós eletrônicos: "Vem pro meu lounge", "Made in roça" ambas com Wesley Safadão; "Tô limpando você da minha vida" e "Eu estava te amando", essas do Aviões do Forró (essa última parece muito a voz da Ivete Sangalo). Ouvimos uma versão em forró de "Essa mina é louca" de Anitta (também com o Aviões do Forró). Começa então uma sequência de sertanejos/arrochas: "50 reais" (Nayara Azevedo *feat.* Maraia e Maraísa), "Infel" (Marília Mendonça), "Como faz com ela" (Marília Mendonça) todas são, na verdade, versões feitas pela Banda 007 - essa banda é considerada como parte do universo do melody, porém diante das últimas modas, acabou se inclinando ao arrocha/acoixinho/sertanejo.

Observo o salão e noto que há muitos casais - alguns deles formado por dois homens ou duas mulheres - dividindo passos; há muita paquera, muitos homens parecem estar mandando recados às mulheres; vejo também que muita gente canta junto as canções, esse repertório de melody/marcantes é algo partilhado pelo público presente. A iluminação me faz sempre tomar esse tipo de festa como algo próximo a uma balada/boate de música eletrônica: há muitos *spots* e canhões de luz de muitas cores (há uma tonalidade amarela preponderante essa noite), luz estroboscópica, luzes

negras etc: há uma sensação vertiginosa diante de tantos estímulos visuais (aliado ao sonoro, sempre marcado por muita intensidade e pelo excesso dados os constates recados dos DJs e a aceleração do *pitch*).

Muitos homens estão de regata outros com camisa polo, alguns deles têm capacete nos braços. Muitos deles usam chinelo de dedo e boné. As meninas, por sua vez, de salto alto, shortinho, vestidos curtos colados com decotes marcados. Comparando, ao que parece, os homens estão menos preocupados que a mulheres com o figurino. Identifiquei que a aniversariante se chama Deyse: no camarote, um espaço num segundo andar/mezanino há balões e uma faixa informando seu nome. Alguém fuma dentro do ambiente: não percebemos muitos entraves relativos ao fumo em ambientes como esse em Belém.

Após essa sequência de arrochas e forrós, a festa volta ao ritmo brega (ou melody) com "Tic tic tac" da Banda Amazonas - canção que conheci no quarto episódio da websérie *Sampleados* (2015). Logo em seguida, DJ Jorginho passou o comando da nave para DJ Brás enquanto as vinhetas do Ouro Negro se intensificam dizendo coisas como "marcante é o Ouro Negro". Escutamos um bloco de canções de outro que seria um domínio das marcantes, o brega pop: "Começo e fim" do Furacão do Calypso<sup>46</sup> e "De volta ao começo" com Banda Sayonara.

Chama atenção, mais uma vez, para o fato de que o segmento da aparelhagem não é necessariamente um tabu: o repertório do Ouro Negro transita por muitos domínios. Isso se materializa, por exemplo, quando se tocam sucessos mais recentes como "Rebola pro papai", "Boquinha do animal", "Malandramente", "Não me deixe sozinho" (remix de Nego do Borel). Nessa sequência com músicas do universo mais funk, as danças tornam-se individuais, mesmo que se mantenha a batida brega.

Mas logo ouvimos, mais uma vez, "Meu vício" com a Banda AR-15 para lembrar que esta é uma festa voltada às marcantes. E o curioso, nesse caso, é que a canção era bem recente: o que é marcante aí é mais o artista que surge em determinado período (primeira década de 2000) filando-se a determinada vertente (o melody) do que quando é lançado. O termo "marcantes" é tão impreciso quando outros com os quais eu venho lidando em campo.

Quase chegando ao final, como que seguindo ensinamentos curiosos do meu pai, contei por alto no salão umas 600 pessoas (quando chegamos devia ter no

---

<sup>46</sup> Quase nunca há casos em que vocalistas de bandas de brega paraense empunham instrumentos, essa é uma exceção: <https://www.youtube.com/watch?v=2uRwmj9APQU>

máximo umas 50). Olho para a nave e vejo o DJ Brás com uma lata de guaraná na mão cedendo seu lugar ao DJ Gargaminho. Ele toca, inicialmente, "Vou botar" do Aviões do Forró, mas logo envereda o repertório em direção ao funk carioca dos anos 2000 com: "Hoje na casa do Seu Zé", "Jonathan da nova geração", "Bonde do Tigrão", "Só as cachorras", "O tapinha não dói". Não eram remixes, no caso.

### **18 de outubro de 2016, terça-feira: dia 8**

Houve um pequeno desentendimento no hostel em função de uma "festinha" que alguns hóspedes fizeram na noite anterior: quando cheguei da aparelhagem, eles estavam tomando cerveja e caipirinha, mas não parecia ser algo tão incômodo. De qualquer forma, o clima está desconfortável dada a maneira como os donos do hostel estão tratando os hóspedes envolvidos fazendo acusações etc.

De dia, devido ao fato de Kim Marques desmarcar sua entrevista comigo, acabei vagando por perto do hostel na companhia de um casal que estava lá hospedado: fomos ao Museu das 11 Janelas, onde há coisas bem interessantes como alguns trabalhos de Berna Reale. No retorno, comemos um peixe no "Veropa" (apelido nativo dado ao Ver-o-Peso) e depois chegamos no hostel.

Ao fim da tarde rumei para o prédio que abriga as instalações da Rádio Cultura do Pará: lá participei do programa *Radar 93* que, na ocasião estava sendo apresentado por Leo Bitar, de quem já falei por aqui. Fui no papel de entrevistado, pude escolher algumas canções do roteiro: falamos de meu trabalho musical, mas também de minha pesquisa em Belém bem como de outros dos meus interesses acadêmicos. Foi uma ótima conversa sobre cenas, canções, brega e pesquisa.

Pela noite, fui ao Meu Garoto onde encontrei gente que eu estava conhecendo aos poucos ao longo desses dias.

### **19 de outubro de 2016, quarta-feira: dia 9**

Conversei no início da tarde com Kim Marques no hostel - seu depoimento foi bem rico - e depois segui junto com ele para o estúdio do Dedê (o "templo do brega", de acordo com o músico Juca Culatra). Esse estúdio, disse Kim Marques, é onde todo mundo gravou: Chimbinha estaria lá finalizando um DVD promocional da X-Calypso, porém não encontramos ninguém por ali.

No fim do dia pude entrevistar Wanderley Andrade, também no Shopping Boulevard. Seu depoimento, embora extremamente fragmentado, foi interessante ao

revelar muitos desentendimentos e discordâncias no que se refere às gerações do brega paraense.

\*\*\*

## **Entrevista #2: Kim Marques**

Kim Marques chega à rua do hostel (Ó de Almeida) em uma Duster cinza escuro. O músico usa óculos escuros, short, camiseta e um calçado tipo mocassim; é muito educado em seus cumprimentos. Entramos na copa do local e uma das prestadoras de serviço, que cuidava da cozinha, veio dizer envolta de timidez que gostava de suas músicas.

Há informações mais detalhadas dessa conversa na transcrição, sendo que aqui eu me concentro em anotações mais gerais que fiz no meu caderno de campo. Inicialmente, o músico fala da importância das estações de rádio caribenhas para a formação do brega paraense. Em parte, foi através do rádio que gêneros caribenhos como zouk, merengue, calipso, bolero, compas puderam alcançar a popularidade na região.

Algo interessante é que ele, em algum momento, passou a tratar do brega paraense a partir do tempo e das gerações: e isso não foi algo que eu estimei abertamente (eu apenas perguntei sobre a história). Segundo ele, tudo começou nos anos 1980, que seria a década em que o termo "brega" foi cunhado para dizer dessa produção musical que faz referência à jovem guarda. Ele fala, então, da casa de shows Xodó e de uma festa que teria sido importante para a consolidação do fenômeno naquela década: a Brega Pai d'Égua . Dessa época ele traz nomes como Ditão, Mirian Cunha, Alípio Martins e outros.

Nos anos 1990, há uma redefinição e uma efervescência no brega paraense: as características cômicas e caricatas que marcaram parte da geração anterior teriam dado lugar a um maneira mais romântica e dançante de conceber as canções do universo. Ele, claramente, busca posicionar-se como parte dessa geração dos anos 1990 e chama certo protagonismo para si ao dizer coisas como "o brega marcante somos nós" colocando-se ao lado de artistas como Edilson Morenno, Alberto Moreno, Chimbinha, Aninha e outros. Ele fala um pouco dos compositores (também colocando-se nesse lugar) citando o nome de Beto Caju, que não é de Belém, mas foi muito gravado pela Calypso, por exemplo. Ele aponta, ainda, o que seria o marco do brega dos anos 1990 : "Profissional papudinho" de Roberto Villar, lançado em 1996 no álbum *Ator principal*.

O livro *Música do Brasil* Hermano Vianna (VIANNA; BALDAN, 2000) afirmava que a canção seria, realmente, um divisor de águas. "Profissional papudinho", inclusive reverbera tornando-se motivo para a feitura de tantas outras (há várias canções que falam desse personagem, o "papudinho", alguém inclinado ao consumo de álcool); além disso, ela se espalhou pelo Nordeste, o que a coloca nesse pedestal.

Dentre outras considerações relevantes por parte de Kim Marques, ele ressalta a dança - um de seus primeiros sucessos se chama "A Dança do Brega" - como um dos elementos diferenciais no que se refere ao brega paraense. Isso pode e merece ser relativizado, na medida em que em diversos outros relatos sobre o brega produzido em outras localidades, a dança é também elemento central. talvez faça mais sentido se levarmos em conta que a dança, que no caso do brega paraense, tem influências de gêneros como carimbó e lambada enquanto que em outras partes os passos mais lentos do bolero tendem a ser um padrão gestual nos bailes (*cf.* AZEVÊDO, 2014).

Por sua vez, no que se refere a comparações e paralelismos, a cidade de Recife se torna uma espécie de um outro em relação a Belém: teria havido, nos anos 1990, um intenso intercâmbio entre artistas e produtores do "gênero brega" desses dois lugares. Lembro aqui que a Banda Calypso, formada no seio do brega paraense noventista, projeta-se para o resto do país trabalhando desde a capital pernambucana. Ele compara, a título de exemplo, os estúdios Somax (da capital pernambucana) e o XD (de Belém) e o trabalho de produtores como Tovinho (PE) e Dedê (PA). Aliás, esses dois seriam os respectivos responsáveis pelas produções atuais de Joelma e Chimbinha.

Ao falar das mudanças do brega paraense ao longo dos anos, ele comenta outra questão chave: o *pitch*. A aceleração dos andamentos é tomada como um organizador das sucessões entre as vertentes do brega paraense desde os anos 1990. E para valorizar o seu próprio lugar - ele inicia a carreira como baixista - e sua geração, ele faz questão de comentar a importância dos instrumentistas como elemento central das mudanças protagonizadas por eles.

Por fim, ao comentar aquela que seria uma nova geração, ele, curiosamente, faz referência a nomes como Felipe Cordeiro, Gaby Amarantos e Lia Sophia, nem todos ligados exatamente ao brega ou às suas vertentes. Ao falar de músicos ele traz, ainda nomes como os de Naty Rabelo, Batista e Jonh Cabano.

### Entrevista #3: Wanderley Andrade

A entrevista com Wanderley Andrade foi também no Shopping Boulevard e um pouco complicada devido ao fato dele atender seus três telefones copiosamente ao longo da conversa. É possível que ele tenha interrompido a entrevista mais de 10 vezes. As chamadas eram basicamente convites para o fechamento de shows, sendo que uma delas foi uma entrevista que ele concedeu a um programa radiofônico.

**Figura 12 - Wanderley Andrade no dia da entrevista**



Fonte: acervo pessoal

Quando ele chegou, cumprimentamo-nos e logo, de saída, ele me convidou para um show que faria em uma festa particular no sábado (22/10) e, na sequência, me oferece uma água e um café. Ele usa turbante, uma calça *legging*, um tênis com

dedinhos, uma camiseta com uma estampa de Raul Seixas e muitos cordões e pulseiras dourados. Reparo um pouco mais no seu figurino: ele usa um cordão com o logo da marca Cavaleira onde se lê a expressão "presente de deus". Antes da conversa, ele vê uma garota bonita e solta um comentário algo efusivo.

Ele começa o depoimento falando mais de sua própria experiência com a música: diz ter começado sua carreira aos 14 anos quando dividia sua escuta entre sambas de breque e rock dos anos 1950 e 1960. Em meio a tais considerações, ele faz questão de se afirmar eclético e versátil. Em seguida ele comenta sobre sua ida ao *Programa do Faustão* e emenda alguma fala que me fez anotar que ele toma o termo brega como algo pejorativo. Ele menciona várias vezes a importância de duas figuras para sua formação: Reginaldo Rossi e Raul Seixas. E, assim como fez com o *Programa do Faustão*, ele rememora uma reportagem que teria feito com Maurício Kubrusly para o *Fantástico*.

Ele fala também da importância da música do Caribe e da música americana para a formação do brega paraense. Ele reitera o protagonismo de Roberto Villar nos anos 1990 e depois, ao comentar algo sobre a Banda Calypso, fala da desunião dos músicos de Belém. Ele gasta algum tempo fazendo essa crítica e complementa a postura atacando o tecnobrega, que "descaracterizou o som de sua geração". Ele afirma, além do mais, que os DJs de aparelhagem, de um modo geral, são "mercenários" e trabalham num esquema de jabá.

Ele conta que foi a um show de Alanis Morissette em Recife quando teria sido reconhecido por Badauí, vocalista da banda paulistana CPM 22, que disse ser seu fã: ele utiliza estrategicamente esse tipo de narrativa como forma de comprovar que é conhecido e reconhecido para além da cena local. Afinal, ele já foi personagem de programas como *Fantástico*, *Domingão do Faustão*, MTV etc.

Ele falou, em tom elogioso da websérie *Sampleados* e da canção "Conquista" (tenta se lembrar do compositor, mas está inseguro: seria Anterinho?), um dos maiores sucessos de sua carreira, lançada já nos anos 2000. Algo que chamou atenção em seu depoimento foram suas críticas aos personagens da cena paraense. Ele diz que não houve "visão futurista" e "coletiva" por parte de sua geração (ele atacou Chimbinha e Joelma) e também de personagens mais novos tais como Gaby Amarantos: ela "não somou" e "se isolou" ao ir para o Rio de Janeiro e deixar para trás o Jurunas.

Ele reitera a importância de sua geração e traz, ainda, outros nomes como Kim Marques, Tonny Brasil, Jurandir de Castanhal. Eu perguntei algo sobre o Gigantes do Brega dado que ele falou de alguns de seus protagonistas: sua resposta é ainda mais provocadora "gigantes do brega somos nós!". Mais ao final da conversa ele elogia o trabalho de Marília Mendonça e canta um trecho de alguma canção dela.

Quase ao fim do encontro, aparece uma fã com quem ele tira uma foto educadamente.

### **20 de outubro de 2016, quinta-feira: dia 10**

Passei o dia na expectativa de ir ao mesmo estúdio do Dedê pra quem sabe encontrar Chimbinha em meio à produções com a Banda X. Novamente não aconteceu: liguei para Kim Marques, que ficou de me dar um retorno, mas ele não respondeu mais. Pela noite, pelo menos, teve edição da festa Lambateria, que acontece no Fiteiro: geralmente é Félix Robatto quem comanda a festa, mas em função do lançamento de seu *Belemgue Banger* pelo Sudeste, shows seriam com Os Safos da Capital (eles sempre fazem a Lambateria) e com a Banda Fruto Sensual, além da discotecagem de Will Love (DJ, produtor, compositor e também integrante da Gang do Eletro).

Novamente foi a Viviane Chaves quem me "colocou pra dentro" da festa onde pude encontrar diversos informantes que me interessavam, como os músicos já citados e o produtor de audiovisual Leonardo Augusto, responsável pela produtora Platô.

\*\*\*

### **Show #3: Fruto Sensual na festa Lambateria**

Chego ao local um pouco cedo, são 21h10 e o salão está completamente vazio. No recinto há um palco à direita de quem entra. Will Love comanda uma pequena nave colocando algumas canções caribenhas, "lambadas", como a cumbia "Nunca pensé llorar" de Rossy War. O DJ usa 2 computadores e mexe sem muita parcimônia no *pitch* das músicas de modo a elas se encaixarem muito bem nas passagens.

O Fiteiro é um salão meio "grã-fino" com mesas espalhadas e um palco adornado com cortinas vermelhas. A cerveja de garrafa (Tijuca, da Cerpa) custa 10 reais e a casa vende comidas típicas e outros pratos. Acho tudo muito caro diante dos preços praticados em outros eventos. A entrada, creio eu, era 20 reais. Uma tevê, pendurada no alto de uma parede, transmite imagens da telenovela *A lei do amor*.

Fui à nave e me apresentei a Will Love, que é de Abaetetuba, onde cresceu com o avô e também onde ia a um clube que tinha aparelhagens. Conversamos sobre as gravações do *Sampleados*, tendo sido ele o produtor musical responsável pelas trilhas. Na sequência ele coloca alguns bregas; a citada "Me libera", "Gemendo" da Banda Tecno Show (depois gravada pela própria Gaby Amarantos em sua carreira solo), "Chico preto" de Jurandir; uma canção que exaltava o DJ Dinho e a aparelhagem Tupinambá ". E depois, ele coloca uma sequência de carimbós com "No meio do Pitiú" (Dona Onete), "Ai menina (Lia Sophia), "Jamburana" (Dona Onete) e, por fim, a cumbia (lambada?) "Eu quero cerveja" de Félix Robatto. A Lambateria, embora sempre traga alguma atração relacionada ao brega, é uma festa tradicionalmente mais ligada à lambada e ao carimbó. Will Love volta a falar comigo sobre "a história do brega" e exalta a vertente do "treme" como uma espécie de última evolução do gênero. Em sua fala isso é uma consideração muito presente.

**Figura 13 - Flyer da festa Lambateria**



Fonte: página da Lambateria no Facebook

Por volta das 22h, seis mesas já se encontravam ocupadas, havia umas 40 pessoas entre 25 e 45 anos - algumas já dançando. Escutamos, então, uma canção que me lembrou Gipsy Kings: "Isso é Warilou" da Banda Warilou. Muita gente começa a dançar ao escutar "Ao por do sol" de Teddy Max. Escutamos Beto Barbosa com "Dance e balance" e "Americana" de Solano e Seu Conjunto. Na sequência, Banda Fruta Quente com "Caribenha" (segundo diversos informantes, essa é a antiga banda de Manoel Cordeiro). Há mais gente ainda dançando, trata-se de uma lambada mais conhecida.

Will Love comentou sobre a importância do Mestre Verequete (carimbó) e do gênero calypso. Ele fala, também, da passagem para a produção eletrônica

comentando a importância de produtores, compositores e DJs como Beto Brasil, Joe Benassi, Pith Batidão, Tonny Brasil e Harrison Lemos (Banda AR-15). Fala um pouco das histórias das aparelhagens, lembrando que a Rubi teria sido a mais antiga com mais de meio século, e da importância do software *FruitLoops* no âmbito da produção do brega.

Olho para o salão e vejo o dançarino Godofredo, aquele homenageado por Robatto, no salão e noto que ele traz várias camisetas para ir trocando ao longo da noite na medida em que vão ficando encharcadas. Há também um casal bem mais velho, Simone e Paulo: ela de saia preta com franjinhas e salto, ele de camisa, paletó, sapato bicolor e chapéu (uma coisa que lembro de ver muito nos bailes da saudade, voltados à *soul music*). Converso com eles, que vêm toda semana para dançar: inclusive portam pulseiras os identificam enquanto tais; creio que eles têm entrada livre à Lambateria. Eles me asseguram que a festa "esquenta mesmo" por volta das 23h30.

Os Safos da Capital fazem seu show todo apoiado no carimbó tocando canções como "Chama Verequete" fazendo a pista "esquentar" absurdamente. A dança do carimbó conta com seus rodopios e movimentos que me lembram a imitação de animais. No clarinete, em meio à canção, há uma citação do chorinho "Brasileirinho", de Waldir Azevedo.

São 23h36 e escutamos um "roda pião": todas as mulheres, de fato, querem dançar com o tal Godofredo. Will Love também demonstra alguns passos e até toca um tambor. Na sequência "Adeus morena" de Mestre Lucindo (de Marapanim). Fico sabendo, por Will, que houve um apagão em São Paulo e Félix não conseguiu lançar seu disco naquela noite na capital paulista. O show dos Safos acaba enquanto converso com Viviane Chaves e Will Love volta para a pequena nave do Fiteiro: ela fala do preconceito com o brega na cidade usando expressões como "baixo valor cultural" e "ignorância das elites". Fala de uma casa chamada Café com Arte que eu havia conhecido já em 2013. Ela fala da lambada e dos públicos das festas de saudade (60 anos) e das marcantes (25-35 anos).

Entre o show dos Safos e o da Fruto Sensual, há muitas lambadas tal como o "Zouk da Loirinha" e alguns bregas: a pista está sempre ocupada pelos entusiastas da dança. Dentre as canções que anotei: "Bole rebole" (Los Bregas), "Rupinol" (Marinho), "Ao por do sol" (Teddy Max), "Minha, de mim, de mais" (Grupo Trânsito Livre, 1986). No palco acontece a passagem de som, o que cria alguma expectativa.

Até que a paisagem sonora é ocupada com "Luxuoso Jackson" da Banda Fruto Sensual: é o BG para a vinheta de abertura do show que se vale ainda de expressões tais como "a evolução do som", "momentos mais marcantes de sua vida", "ela chegou", "aceita meu amor".

A primeira sequência do show é de canções feitas em homenagem a aparelhagens: "Príncipe Negro", "Itamaraty", "Jota Som" (e o Fruto Sensual), "Luxuoso Jackson", "Guanabara", "Musistar". Há uma pausa para uma nova vinheta que fala dos 21 anos da banda. Muitas pessoas tiram *selfie* com Valéria Paiva, a principal cantora da Fruto Sensual. Começa a segunda sequência do show com lambadas: "Amor proibido" de Rossy War, "Una cosa" (cumbia de Tonny Brasil) - ela segue tirando *selfies* com quem pede na beira do palco -, e "Nunca pensé llorar" (Rossy War). A terceira sequência é mais brega pop: "Não vou mais chorar" (Jurandir e Vânia Brasil), "Ouro Negro" (Marquinho Pará e Skema Dance), "Ring my bell" (com letras em inglês mesmo), "Transasom" (Railayde). A backing vocal da Banda, Paulinha Miranda, é demais: muito alta, dança bem e assume os vocais principais para o descanso da Valéria. Valéria Paiva cumprimenta os fãs e se engana ao chamar o Will Love ao palco: não é a hora de sua participação ainda.

Começa o quarto bloco com "Quem vai querer a minha piriquita" (que conheci no *Sampleados*), Valéria Paiva é uma cantora experiente, tranquila, não dança tanto (o palco é minúsculo para isso) e faz o show com muita convicção. O público parece mais simples, alguns mais velhos de uns 50 anos, mas a maioria é mais jovem. Perdi mais uma canção e na sequência escuto "Pop Som" (Fruto Sensual). Volta a sequência de lambadas e escutamos das canções mais comentadas quando se fala de "lambadas internacionais": "Cuisse la" (Les Aiglons). Começa então uma sequência de bregas e a backing vocal Paulinha assume os vocais: "Vendaval" (Banda Calypso), "Beijo bom" (Banda Xeiro Verde), "Gringo lindo" (Banda Tribus), "Odalisca" (Aninha), "Dançando calypso" (o "cavalo manco", Banda Calypso), "Esfrega" (Banda Pinta Cuia).

Na sequência, alguns boleros/arrochas: "Dois corações" (Calypso), "Existe vida após o amor" (Edson Valle, versão de "Believe" da Cher), "Caprichos" (Nelsinho Rodrigues), "Vá embora daqui" (Anna de Oliveira). Por fim a canção "Brincar de amar" que conheço com a Banda Calypso, mas que encontrei nas versões das bandas Tanakara e Origem.

A Banda Fruto Sensual propõe esse momento de resgate misturando sucessos mais antigos e outros mais recentes sem deixar de abrir espaço para versões de músicas estrangeiras feitas por outros artistas. Anoto as seguintes "Paixão adolescente" (Banda Floresta Nativa), "A dança do brega" (Kim Marques), "Gererê" (Nelsinho Rodrigues). Nesse momento Will Love participa do show como cantor. Na sequência, "Bole Rebole" (Los Bregas), "Brega Carimbó" (Kim Marques); "Complicada" (que tem versões de Banda Wlad e Banda Quero Mais) que se utiliza do tema de introdução de "Baker Street" de Gerry Rafferty, "Lílian" (Beto Maia), versão de "Wicked game" de Chris Isaak). Na sequência: "É tudo pra mim", versão de "I'll fly with you" de Gigi D'Agostino (Banda Paixão do Calypso), "Baby baby" (Adilson Ribeiro), "Me libera" (Nelsinho Rodrigues), "Rupinol" (Marinho).

O show segue sem grandes novidades do ponto de vista do repertório até que se encerra com uma nova sequência de canções que falam de aparelhagens, afinal a Banda Fruto Sensual é a "rainha das aparelhagens".

Vou me despedindo de Will e sua namorada, depois me despeço do Leonardo da Platô: marquei entrevistas com ambos para os dias que se seguem. Também me despedi de Viviane e fui comer um sanduíche em um Subway que fica ao lado do Fiteiro: coincidentemente os integrantes da Fruto Sensual foram lá comer: aproveitei para conversar com a cantora Valéria Paiva que foi muito solícita: me passou seu telefone e também me prometeu uma entrevista. Essa noite rendeu bons frutos.

### **21 de outubro de 2016, sexta-feira: dia 11**

Fomos, eu e Hans Costa, entrevistar juntos o DJ Zenildo pela manhã. Foi um papo bem agradável em sua casa onde também funciona a sede da aparelhagem Brasilândia, o "calhambeque da saudade". Fomos, então, almoçar novamente no Gugu com sua namorada e algumas de suas amigas, mas passamos antes na feira da 25 de setembro para comprar "um bom açaí".

Quando retorno ao hostel, umas 15h30, dou um descanso pois às 17h30 terei uma conversa mais informal com Juca Culatra no Veropa. Cheguei umas 18h lá e conversamos um tanto enquanto tomávamos uma cerveja. Ele, sempre sorridente, lembra de ter feito alguns shows em Minas Gerais, um deles n'A Obra em BH: ele lançaria um disco recheado de sucessos brega paraense adaptados ao ritmo jamaicano, chamado *Breggae* (2017). Entre um caso e outro, o músico contou um pouco a história de Pedrinho, guitarrista do Wanderley Andrade e também irmão de

Chimbinha. Disse que Pedrinho tocou com toda a velha guarda, citando o nome de Alípio Martins e outros - ele não se dá muito bem com o Chimbinha.

Conheci algumas pessoas ali em sua mesa, dentre elas o fotógrafo Vincent Rosenblatt que fazia alguns registros de aparelhagens. Conversamos um pouco e revelei conhecer seu trabalho mais voltado ao funk carioca; combinamos de ir juntos a alguma aparelhagem que ele estava fosse fotografar. Voltei ao hostel e um pouco mais tarde volto ao Meu Garoto, lá tomo umas 2 cervejas e converso com um amigo manauara que está no hostel. Não fui a qualquer festa ou show nesse dia.

\*\*\*

#### Entrevista #4: DJ Zenildo da aparelhagem Brasilândia

Figura 14 - Portão da sede da aparelhagem Brasilândia



Fonte: acervo pessoal

Nascido em 1945, Zenildo é o homem à frente da aparelhagem Brasilândia, o "calhambeque da saudade". Ele começa os trabalhos quando esse tipo de empreendimento ainda era conhecido como Sonoro (Radiola) - não fica muito claro se na época o Brasilândia já existia, mas tendo a achar que sim. Ele contou linearmente sua história e já de saída se emociona ao falar dos pais e da sua família. Aliás, essa questão "familiar" aparece muito no momento em que ele fala do tipo de público para o qual o Brasilândia está voltado: é uma "festa para a família". No repertório, toca-se majoritariamente um repertório composto por vertentes como brega e jovem guarda.

Há, em sua fala, uma apreciação de ordem técnica e temporal quando ele afirma que o Brasilândia só coloca som em festas em toca-discos MKII da marca Technics; trata-se de um instrumento consagrado pelos DJs de rap e de outros universos. A informação é enganadora na medida em que notei, no show de lançamento do disco de Félix Robatto, a utilização de computadores para essa finalidade.

Ele assume certo protagonismo/pioneirismo no que se refere à "saudade" e ao resgate dos bregas antigos: nos idos dos anos 2000, o Brasilândia teria sido a primeira aparelhagem a utilizar o termo como algo que fale das músicas que eles tocam. Outras teriam vindo depois "surfando na mesma onda" tais como o Rubi Saudade, Siqueirão, Diamante Negro e o Tupinambá. Ele diz ainda que a saudade foi uma resposta às aparelhagens que só tocavam tecnobrega e melody, músicas voltadas mais para a juventude e que estimulariam muito pouco a dança a dois: o Brasilândia é uma festa "para a família toda" e instiga o baile. Por isso defende "os velhos tempos": entre uma coisa e outra ele fala coisas como "há mais saudade que modernidade", "não existe uma saudade moderna". Ele comenta até mesmo o figurino de alguns frequentadores em bailes da saudade: suspensórios, sapato carrapeta para homens; saia de pregas para mulheres.

Ele reitera se tratar de um empreendimento familiar e retoma termos como "controlista de step" e "baile de salão": expressões que seriam importantes para o tipo de produto apresentado pela Brasilândia e que remontam tempos bem anteriores; final dos anos 1970 e anos 1980. Ele vai explicando o que é saudade referindo-se ao tipo de música que eles trazem (jovem guarda e outros sucessos pop mais antigos tais como a disco e rock).

Ele comenta as antigas gafieiras bem como os bailes nas sedes dos bairros de periferia para falar de repertórios mais antigos: cita a canção "Haragana" de Fafá de Belém em seu álbum de 1977 como exemplo de músicas que não entravam nas festas dos clubes sociais, mais ligadas às elites.

Retoma a questão das pesquisas de repertório e informa que o Brasilândia possui uma discoteca com mais de cem mil vinis e lembra do sucesso local "Pecados de Adão" (Elói Iglesias<sup>47</sup>) e de figuras como Benito de Paula, do samba e do reggae.

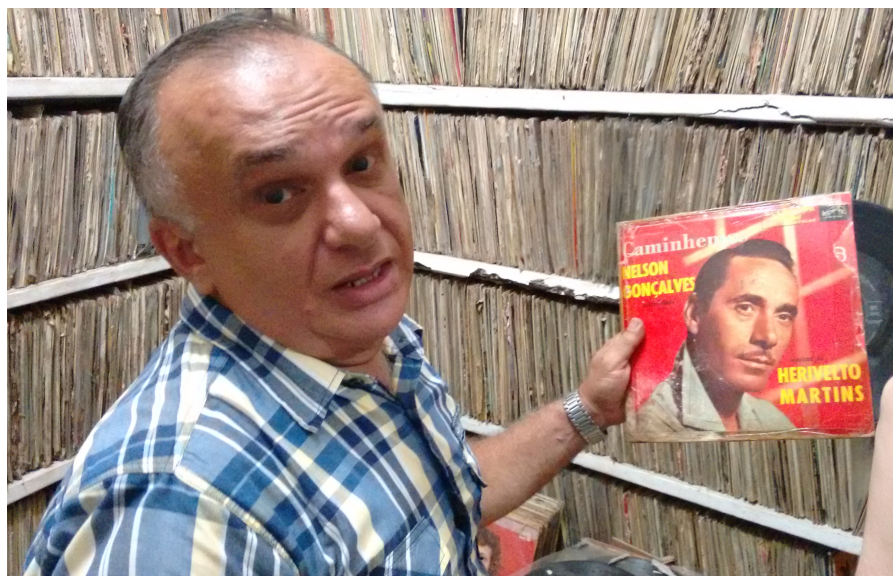
---

<sup>47</sup> Sobre "Pecados de Adão" de Elói Iglesias, contratado nos anos 1980 pela Continental: <https://www.youtube.com/watch?v=9c9-ICpEWzo>

Ele diz que leva, normalmente, uns 10 mil discos para uma aparelhagem e reitera: "o DJ é uma enciclopédia".

Perguntamos, então: e o brega? O que é? Ele lista alguns nomes e algumas canções e artistas para exemplificar: Jane e Herondy ("Apenas 3 minutos"), Francis Dalva, Rubens Mota ("Ribeirinho"), Wanderley Andrade, Fernando Belém.

**Figura 15 - DJ Zenildo em meio à discoteca do Brasilândia**



Fonte: acervo pessoal

Ao fim da conversa, fomos apresentados ao estúdio deles, aos vinis e aos diversos equipamentos que estão ali guardados, dentre eles a nave da Brasilândia: é, de fato, uma imitação de um calhambeque de cor amarela adornado com luzes. Ele também possui um calhambeque que necessita de reformas, diz que as peças vêm de muito longe (BH), por isso o carro está parado.

## **22 de outubro de 2016, sábado: dia 12**

Passei esse dia planejando a entrevista que faria com Tonny Brasil, mas a conversa acabou sendo cancelada e remarcamos para a próxima semana. No hostel fiquei conversando um tanto com o marido da responsável pela limpeza do local, ele - que tem entre 45 e 50 anos - contou um pouco sobre antigas festas de aparelhagem, sobre bandas e músicas de sucesso do brega. Gravei um trecho dessa conversa, vou transcrever o que há de interessante nesse áudio.

Havia a possibilidade de acompanhar Wanderley Andrade em um show que ele faria em um condomínio fechado: curiosamente, um contato que o Eric - meu

*roomie* - me passou me convidou para esse mesmo evento, sendo ele o contratante. No entanto, nessa noite aconteceria uma edição da festa Esfrega Que Isso É Brega com shows de Lenne Bandeira<sup>48</sup> - que fez sucesso em carreira solo nos anos 1990, mas foi também parte da Companhia do Calypso na década seguinte -, Los Bregas e Nelsinho Rodrigues - importante artista geração dos anos 1990. Diante do impasse optei pelo Esfrega dado que se trata de algo semelhante ao Bregaço que eu tinha visto na semana anterior, além disso é uma festa que tem o nome de uma canção do grupo Pintacua e parecia ter a finalidade de resgatar o brega ao vivo. Além do mais, dessa vez eu iria sozinho sem o amparo de informantes e/ou amigos.

Sendo assim, no fim do dia fui ao Shopping Boulevard - que é próximo ao hostel - para comprar ingresso para a festa que acontecerá no Gold Mar Hotel, no bairro Umarizal. Nesse dia optei por não levar o caderno de anotações do diário: usei o celular para fazer um ou outro comentário.

\*\*\*

#### **Show #4: Lenne Bandeira, Los Bregas e Nelsinho Rodrigues na festa Esfrega Que Isso É Brega no Hotel Gold Mar**

Chego de táxi ao local e já vejo na porta uma grande movimentação: muitos vendedores ambulantes oferecendo cervejas - lata a 4 reais - a um público majoritariamente jovem (de uns 25 anos). Há também muitos cambistas oferecendo ingressos a 30 reais (paguei 20 adiantado). Nenhum desses vendedores sabia me informar, porém, se as bandas/atrações já haviam começado seus shows. Olho em minha volta e vejo também um amontoado de moto-taxistas: esse será, provavelmente, o meio em que voltarei ao hostel. São mais ou menos 23h20 e mulheres não pagam até 23h30. Decidi entrar, mas antes passa por mim, na rua próximo ao portão do Gold Mar, um carro com um som de grande potência tocando "Meu Vício" da Banda AR-15. Seu motorista abaixa o som e pergunta quem toca nessa noite e desiste de entrar.

O Gold Mar é, de fato um hotel erguido em palafita, na margeando um rio: vejo algumas portas e janelas de quartos no caminho para o espaço do show, que tem também uma grande piscina que chama atenção. Chego, às 23h30, a uma fila relativamente grande e escuto ao longe o som da festa sem saber ainda se já tem música de banda ou de DJ. Consigo entrar de fato às 23h45 e, ao entregar o ingresso

---

<sup>48</sup> <https://www.lennebandeirasiteoficial.com/biografia>

na portaria sou "agraciado" com o "copaço" do evento: ele é rosa e tem o logotipo da festa: tê-lo recebido me dava o direito a retirar uma cerveja no bar. A estrutura do local, inevitavelmente, me fez lembrar o Mormaço, onde eu estivera uma semana antes para o Bregaço; a diferença era que, nesse caso, havia uma abertura na lateral oposta à da entrada. Ao acessar o ambiente externo percebi que estava diante da Baía do Guajará.

Figura 16 - Flyer da festa Esfrega



Fonte: perfil no *Instagram* do festa

Ao acessar a festa, noto que o som é mecânico e a paisagem é ocupada pela voz de Wesley Safadão com "Eu tô solteiro de novo", aquela que tem participação de Ronaldinho Gaúcho. Há uma passagem de som acontecendo e o guitarrista eventualmente interage com o som do DJ. São 23h53 e não estou ao certo de quem irá abrir a noite: o DJ interage de tempos em tempos com o público falando alguns nomes, perguntando se "a galera quer brega". Eis que toca "Hoje eu tô solteira" da Banda Os Brothers (versão de "Single ladies"). O locutor chama o público através de comentários sobre os times locais: Paysandu e Remo.

São 00:05 e finalmente temos o anúncio do primeiro concerto: uma vinheta diz "Lenne Bandeira, nega linda é sucesso". Ela entra no palco com um figurino azul e canta seu sucesso de 1997, "Nego lindo": é quase uma catarse, o público se divide entre os que cantam junto e os que dançam a dois. Um pouco depois, ela entoa "Deusa" e "Impossível te amar" que são parte do repertório da Companhia do

Calypso, banda da qual fez parte. Ao final, ela manda um abraço para Josiel Correa (o mesmo vocalista da MSynck e do Gigantes do Brega), que, pelo que entendi, é ele o idealizador desse evento.

A formação da banda é a habitual, com guitarra, baixo, teclado, bateria e percussão e não há instrumento de sopro, embora os teclados simulem esse tipo de som ao longo da performance. A próxima é então "Mais um lance"<sup>49</sup>, outra canção do repertório da Companhia do Calypso. O show, então, dá uma guinada ao arrocha-sertanejo, que parece ser o "mercado" que Lenne Bandeira quer ocupar nessa fase da carreira. A primeira canção performada nesse estilo é "Mulher bebe e chora", música de trabalho da cantora na época que, inevitavelmente, parece seguir os padrões de trabalhos como os de Maraia & Maraísa e Simone & Simária. Tanto que escutamos na sequência canções como "Seu polícia" de Zé Neto & Cristiano e "50 reais" de Nayara Azevedo com participação de Maraia & Maraísa.

São mais ou menos 0h30 e há, então, uma rápida pausa e, na volta, temos uma sequência brega pop com "Minha inspiração" e "Nas ondas do rádio" (que cita, a introdução o "Rádio blá" do Lobão), ambas da Companhia do Calypso. Depois ela anuncia o "Não me deixe só" de Edilson Morenno que é seguida de "Dançando calypso" da Banda Calypso. É quando vejo que muitas pessoas fazem a coreografia como que ensaiada. Depois, mais um calypso de sucesso "Não é o fim" da Banda Xeiro Verde.

O show muda seu rumo novamente com músicas em ritmo de forró e arrocha; nesse momento me distancio um pouco do calor do público e vou tomar um ar num parapeito que dá para o rio, vejo embarcações nas proximidades e ali converso com algum frequentador. De longe escuto "Malandramente", hit da temporada, tocada em ritmo de arrocha. Volto para perto do palco quando voltam os bregas: há muitos casais dançando efusivamente. Lenne Bandeira canta então "Meu coração está louco" de José Orlando, algo bem mais antigo. Depois uma canção do repertório de Wanderley Andrade, "Amor especial" (composição de Kim Marques). Na sequência, um sucesso da Fruto Sensual, "Está no ar" (versão de "Total eclipse of the heart") seguido de "Nossa canção" de Nelsinho Rodrigues, que é cantada do início ao fim por

---

<sup>49</sup> Há uma polêmica que envolve a Banda Calypso e a Companhia do Calypso: o produtor do segundo disco da primeira, após ter se desentendido com seus líderes, teria usado parte do repertório desse disco nunca lançado a uma nova banda que estava produzindo, esta seria a Companhia. Mas esse segundo disco da Banda Calypso acabou vazando, então é fácil encontrar uma versão da canção na voz de Joelma.

muita gente ali. Finalizando a sequência, outras canções ovacionadas pelo público "Odalisca" (Aninha), "Gringo lindo" (Banda Tribus) e "Anjo" (Banda Calypso).

São 1h17 e vejo uma pessoa se preparando para pedir uma *selfie* com a cantora que atende a solicitação com bom humor. Mais uma vez o show segue no ritmo de arrocha com "Milkshake" e "Homem safado", ambas da Companhia do Calypso. O show parece estar chegando ao fim: ela agradece muito a produção e cita novamente o nome de Josiel Correa e para finalizar repete sua música de trabalho, "Mulher também bebe e chora".

São 1h35 e um locutor anuncia que logo teremos show do Los Bregas lembrando que sua atual vocalista Nira Duarte<sup>50</sup> está participando do programa *The Voice Brasil* da Rede Globo e finaliza: "por enquanto, DJ Alessandro Duarte". Anotei a sequência musical do DJ<sup>51</sup> enquanto reparava nos casais - alguns formados por dois homens - dançando no ritmo do brega em alguns casos com rostos colados.

Olho as horas e vejo que são 2h. Enquanto eu anotava essas canções, o DJ ia interagindo com o público mandando recados, complementando as letras das canções além de mandar aquele abraço para uma aniversariante. Entre uma canção e outra ele ovaciona o brega, a saudade e o Esfrega. Enquanto eu fazia fotos e vídeos veio uma moça de uns 45 anos falando para eu largar a câmera e ir dançar com ela: eu disse que era de Minas Gerais e que era incapaz de reproduzir aqueles passos.

Começa, então, o show do Los Bregas, o segundo deles que presenciei em campo: a abertura é com o sucesso "Bole rebole" (está ficando desnecessário dizer que é uma versão de um tema do Kraftwerk). Os músicos da banda de Lenne Bandeira ainda estão abandonando o palco. Vou anotando algumas outras canções: "Não é o fim" (Banda Xeiro Verde); "Odalisca" (Aninha); "O amor e o tempo" (Edilson Morenno). O repertório da banda revisita o brega paraense desde os 1980 nesse bloco: parece que sua razão de existência são exatamente os resgates, o vocalista inclusive fala coisas do tipo "essa é da época do Xodó", referindo-se à casa de shows que abrigou o Brega Pai d'Égua nos anos 1980<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> <https://gshow.globo.com/artistas/nira-duarte/>

<sup>51</sup> "Melô do Ladrão" (Wanderley Andrade); "Amo demais" (Alberto Moreno); "Amor especial" (Wanderley Andrade); "Procurando prazer" (Edilson Morenno); "Baby baby" (Adilson Ribeiro) - Baby baby; "Esfrega que isso é brega" (Banda Pintacuaia) - "Gererê" (Nelsinho Rodrigues); "Ator principal" (Roberto Villar); "Chico doido" (Banda Os Canibais), a primeira batida eletrônica que escuto na noite.

<sup>52</sup> Esse CD promocional da banda na época dá uma ideia do que acontece nesse show: <https://www.youtube.com/watch?v=sDXNaL1waIU>

A banda traz ao repertório algumas canções voltadas para as aparelhagens: "Itamaraty", "Príncipe Negro" - ambas do repertório da Fruto Sensual - e "Ouro Negro" (Marquinho Pará & Banda Eskema Dance). Após esse momento, o vocalista fala da participação da cantora no *The Voice* frisando que ela estava "levando a música da gente" para o Brasil. Flávio assume os vocais em "Complicada" (Banda Wlad, que cita, na introdução, o saxofone de "Baker Street") e depois "De repente" de Lima Neto.

Na sequência, ela assume novamente os vocais fazendo uma sequência de arrochas/sertanejos até que Nelsinho Rodrigues é anunciado: sua entrada é ovacionada pelo público empolgado. Não se trata de um show próprio, portanto, mas é como se ele fosse a estrela principal desse segundo show da noite. A primeira das suas canções "Caprichos" - tem teor de clássico dada a reação do público. O músico, ao meu ver, tem uma voz mais agradável no palco do que nos discos.

Na sequência, "Dance comigo" - que tem registro original em parceria com a Banda Amazonas e "O meu amor já chegou". Depois dessas duas, ele canta aquelas que seriam seus maiores sucessos: "Me libera", "Gererê", e "Eu voltarei", versão de "Making love out of nothing" do Air Suply que foi lançada nos anos 1990 com a cantora Aninha (Nira Duarte a substitui com muita propriedade).

O público vai a loucura com a presença de Nelsinho. Isso é algo que me chama muita atenção dado que eu conheci suas canções há pouco tempo. Ele se despede da plateia e o Los Bregas segue seu show fechando com algumas lambadas como "Que te perdone dios" de Rossy War - essa cantora, pelo que vejo, teve muito reconhecimento em Belém. São 3h10 e já não dou mais conta, sigo para a saída.

Tal como eu previa, contratei os serviços de moto-táxi para retornar ao hostel: o motorista fez por 10 reais a corrida que anunciou por 20 (várias pessoas me sugeriram negociar sempre que possível e a localização do hostel era relativamente próxima).

### **23 de outubro de 2016, domingo: dia 13**

Saí do hostel para conferir o Projeto Circular: várias pessoas já vinham me avisando sobre esse evento que sintetiza a união de diferentes bares e espaços culturais nos bairros Campina, Cidade Velha e Centro que ficam abertos ao domingo onde acontecem vários shows e outras atrações culturais ditas alternativas. Fui à pé ao Discos ao Leo, loja de vinhos e CDs do Leo Bitar que me entrevistou na Rádio Cultura.

No caminho passei pela "rua da prostituição", a Riachuelo: mulheres de shortinho curto faziam ponto em plenas 15h. Chego na loja do Leo e encontro gente que eu já tinha conhecido ao longo desses dias e eis que se apresenta uma banda instrumental meio jazz de um tal Rafael Azevedo, ele mesmo o baixista e compositor. Ao fim do show, fomos ao Da Tribu onde também teria um show, não lembro de que banda. Mas o som mecânico comandada por DJ tocava temas de Lucas Estrela (um guitarrista muito talentoso em ascensão na cena independente local), Manuel Cordeiro e também Pio Lobato - todos esses ligados à guitarrada.

Coincidentemente também encontro o fotógrafo já mencionado, Vincent Rosenblatt. A gente conversou um pouco, ele falou sobre o "fim" dos bailes funk no Rio e de outras festas como o Heavy Baile que, de alguma forma, persistem resistentes diante das ocupações nas favelas cariocas pelas UPPs. Combinamos, enfim, de ir juntos à aparelhagem Crocodilo pela noite: seria uma ocasião especial dado que não apenas DJ Meury e MC Dourado estariam presentes, mas o Mr. Catra, que faria um show no evento lançando um videoclipe para "Boquinha do animal", canção que se refere à aparelhagem em questão. Voltei ao hostel e me fiz um jantar e descansei até sair com o Vincent.

\*\*\*

### **Aparelhagem #3: Crocodilo no Palmeiraço com Mr. Catra**

Chegamos, enfim, no Palmeiraço, na Cidade Velha, mais ou menos às 23h e fomos encaminhados para um camarim improvisado na beira do rio, um pouco longe do palco e das caixas de som; eu portava, além do meu bloco de anotações, uma câmera: estava me passando como assistente de Rosenblatt. No camarim, há duas garrafas de vodca Belvedere, um pote de cerejas, dois litros de uísque Red Label, muitas garrafas d'água, refrigerantes e energéticos num isopor.

Enquanto estamos ali, chega no camarim aquele que suponho ser o responsável pela Crocodilo, chamado de Cidinho Assis<sup>53</sup> - depois fui saber que ele tem relações com A3 Entretenimento, que já foi produtor da Banda Calypso e outros grupos como o Calcinha Preta. Conversamos um pouco sobre aparelhagens e Cidinho (30) fala que já tem 10 anos de experiência trabalhando "na noite"; ele e Vincent

---

<sup>53</sup> <http://www.ormnews.com.br/noticia/crocodilo-celebra-parceria-com-mr-catra-em-show-na-paradise>

comentam algo sobre aquele que seria responsável pela construção das estruturas das naves das aparelhagens: João do Som, de Marituba<sup>54</sup>.

Pergunto para Vincent o que o trouxe a Belém e às aparelhagens. Ele faz algumas formulações sobre cultura das periferias e propõe algumas diferenciações: o baile funk carioca tende a ser mais "profano" enquanto a festa de aparelhagem é indicada como algo que se assemelha à adoração religiosa, sendo o DJ, "um semideus" e a estrutura tecnológica, um templo.

**Figura 17 - Flyer do Festão dos Fogos com Crocodilo e Mr. Catra**



Fonte: página do Crocodilo no Facebook

Noto a presença de alguns policiais próximos ao camarim e suponho que são eles os responsáveis pela segurança do evento. Algumas pessoas estavam sendo abordadas ali perto: o público não deveria ter acesso àqueles espaços.

Outro produtor, Léo, ligado à casa de shows e festas, Maui Sunset Club, chega ao camarim. Ele conversa com Luan, o responsável pelo camarim, e fala das festas na Maui afirmando que o sertanejo tem sido o gênero que mais tem circulado no palco do local.

Eis que chega a estrela da noite, Mr. Catra. Vem acompanhado de uma comitiva de mulheres e seguranças: ao entrar no camarim começa a preparar para si

<sup>54</sup> [https://www.vice.com/pt\\_br/article/ywbxby/joao-do-som-aparelhagens-para](https://www.vice.com/pt_br/article/ywbxby/joao-do-som-aparelhagens-para)

uma bebida contendo a tal vodca, algum suco e as cerejas em calda. Ele prepara também um "bong", faz dois furos em uma maçã: em um deles encaixa um grosso cigarro de maconha, o outro é por onde se traga. Ele disse que aprendeu a técnica na Dinamarca e explica que a maçã "é o melhor filtro". Conversamos um pouco em meio à expectativa para o seu show: fui explicando o que eu estava fazendo ali. Ele, entre um trago e outro, fez alguns paralelos entre o brega, o tecnobrega e o funk carioca ressaltando o caráter periférico desses fenômenos. Ao final, ao explicar que eu terminaria a tese pelo menos uns 2 anos depois ele fechou o papo dizendo: "quando tu terminar, quero ler teu trabalho"<sup>55</sup>.

Ao fundo a canção, "Tic tic tac" da Banda Amazonas quando chega um tal de Neto<sup>56</sup> junto do MC Dourado no camarim. Neto, "o ministro das aparelhagens", é nada menos do que o empresário por trás do Crocodilo: sem papas na língua ele disparou críticas a outras aparelhagens. Havia alguma agressividade (ou seria ressentimento?) no modo como ele ia falando sobre como o Crocodilo que, mesmo sem ser uma empresa mais antiga, seria a aparelhagem de maior sucesso dos últimos tempos. Ele disse que foi da Super Pop, mas parece que eles tiveram que "diminuir o lance", não ficou claro exatamente como foi essa saída. Comentei algo sobre o motivo daquela festa em que estávamos - o lançamento do videoclipe de "Boquinha do animal" -, e ele afirmou ter gastado pelo 60 mil reais de investimento para essa produção. Ele emenda falando que pensa em trazer para Belém o "baile da Ludmilla" e algum artista ligado ao pagodão baiano.

Passo algum tempo nesse camarim, mas saio para escutar o que tocava na festa: o repertório transitava entre arrochas, brega paraense (tencobrega, tecnomelody, melody etc.), sertanejo, arrocha e funk. Por volta das 2h, o silêncio prenuncia a entrada de Catra, há muita expectativa no ar. Fico próximo à saída dessa "área VIP": à minha direita está o público em geral, bem à minha frente um palco. Olho para a esquerda e vejo Mr. Catra se aproximando ao lado de toda sua comitiva: essa imagem me faz lembrar a entrada de lutadores de boxe nos ringues. Mas o cantor não está ali para brigar, seu show é de comunhão.

Ele vai chegando no palco - uma espécie de passarela - que foi montado diante da nave em forma de crocodilo e de toda a estrutura audiovisual da aparelhagem; o DJ

---

<sup>55</sup> O músico falecera em 2018.

<sup>56</sup> Um vídeo em que esse neto comenta o ditado "quem não tem história é apagado de memória": <https://www.youtube.com/watch?v=rAS3dk5IpHc>

toca "O papai chegou" e Mr. Catra sobe no palco curiosamente ocupado pelos produtores e por outras pessoas figuras: ele já começa a cantar. DJ Meury parou ao meu lado e aproveitei para perguntar sobre sua carreira, sobre o fato de ser uma das poucas mulheres trabalhando como DJ em Belém. Ela simplesmente me deu as costas e foi para a nave.

Catra segue entoando suas letras quando grita um "vai começar a putaria", seguido de um "eu vou gastar mais de um milhão com as vagabundas por aí..."<sup>57</sup> - isso é paródia de um refrão de uma canção chamada "Vagalumes" da banda adolescente pop romântica Pollo. Em seguida ele retoma o refrão "o papai chegou". Ele canta o famoso "Rap da felicidade": algumas garotas estão em cima do alambrado rebolando e a plateia a entoa como um hino.

**Figura 18 - Vincent Rosenblatt fotografa Mr. Catra no Crocodilo**



Fonte: acervo pessoal

Ao final dessa canção, Mr. Catra diz que não é rei do funk coisa nenhuma, propondo que esse trono é ocupado pelo Tim Maia: na sequência ele canta "Chocolate", "Descobridor dos sete mares" e "Gostava tanto de você" com sua voz rouca quase gutural. A energia é contagiante, talvez pelo volume do som que aumentou consideravelmente com sua entrada, ou quem sabe pela minha familiaridade com o funk carioca. Ele segue com as canções: "Em mulher só se bate

<sup>57</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BsMSw22t-3c>

na cama", "Baile de favela" (MC João), "Malandramente", "As novinhas tão sensacional" (MC Romântico), "Na ponta ela fica" (MC Delano).

São 2h38 e, em uma pausa da apresentação, assistimos, em um telão de *led*, ao vídeo de "Boquinha do animal": ao final do momento, o cantor volta ao palco dizendo "esse ano eu ainda faço um filho em Belém", a plateia se diverte. Após cantar canções de cantores mirins do universo funk - "Novinha profissional" (MC Pikachu) e Roça roca (MC Brinquedo) -, chega a hora de entoar os versos da música do Crocodilo: DJ Meury se prepara enquanto o público espera quase apático. Mr. Catra parece perceber o desânimo e convoca a plateia solicitando: "quem acredita em deus, levanta a mão". MC Dourado já está no palco e eles performam, afinal, a música. Uma dançarina negra com cabelo cacheado faz a coreografia enquanto os cantores interpretam a canção imprimindo movimentos muito comuns ao universo do rap. Em meio à canção Mr. Catra vai se despedindo e ao fim grita "viva o amor, viva a putaria": essas falas são os momentos em que a plateia mais se anima. Quando o funkeiro desce do palco, MC Dourado continua ali dançando sem microfone ao som de DJ Meury.

Escutamos, enfim, uma vinha do Crocodilo e entra o DJ Dinho Pressão para continuar a festa. São 2h52 e ouvimos um Luan Santana em meio a fogos de artifício lembrando que a cidade celebrava o Recírio, uma espécie de fim do período iniciado no Círio de Nazaré. Os fogos se intensificam e isso se torna um elemento à parte da festa. Observo, de longe, Vincent Rosenblat fotografando o pós-show: ele mira a plateia, fala com alguns frequentadores, pede para as pessoas posarem e vai fazendo seus registros.

Circulo um pouco pelos locais mais próximos do palco enquanto o DJ fala algo sobre usar camisinha despedindo-se da plateia. Ao fundo, escuto uma canção de inspiração gospel, "deus, mais uma vez, segura a minha mão...".

Vou me distanciando do palco até que vejo Vinent tirando fotos de algumas garotas perto de um barco nas redondezas do camarim em que estávamos. Em seguida, ele vê um jovem todo de branco ostentando um brasão prateado de metal na forma do logotipo do Crocodilo: ele se chama Wagner e tem 23 anos. Perguntei a ele onde eu poderia comprar um daqueles e ele disse ter providenciado a peça por conta própria: não é algo que componha o merchandising da aparelhagem, é a demonstração de "adoração" de um fiel ao Crocodilo.

**Figura 19 - A nave do Crocodilo, luzes acesas, fim de festa**



Fonte: acervo pessoal

Eu e Vincent começamos a nos retirar do ambiente e avistamos um paredão sonoro tocando tecnomelody. É como se fosse uma "miniaparelhagem". O som foi logo desligado a mando da PM. No caminho de volta, pegamos certo trânsito em uma avenida de acesso em função de carros de som obstruindo a pista na disputa para ocupar a paisagem sonora à frente de um bar. Muitas pessoas estavam ali tomando a saideira e muito provavelmente buscando algo de comer.

#### **24 de outubro de 2016, segunda-feira: dia 14**

Era feriado em Belém: aproveitei para me dar um dia de folga.

Combinei com a conhecida (Luna Bibas) de uma amiga de BH (Joyce Campos) de irmos à ilha do Combu. Por volta das 11h ela passou no hostel e partimos para a praça Princesa Isabel onde pegaríamos um barco "*po po po*" para chegarmos a um restaurante da ilha. No caminho, fomos trocando uma ideia sobre o brega e algumas questões acadêmicas: ela faz mestrado em arquitetura e estuda um pequeno povoado paraense, Afuá, que vive sem carros e se utiliza da rede fluvial para o deslocamento (o lugar é apelidado de Veneza Amazônica).

Ela falou do festival Sonido; da relação zona rural-zona urbana em Lefebvre; recomendou a leitura do livro *A Cidade Sebastiana* (2010) do professor doutor Fábio Castro (UFPA). Falou também que a empregada que trabalhava para sua família a obrigou a aprender a dançar brega na infância. Sobre essa relação com a empregada,

ela ainda disse que foi no radinho da funcionária que ela aprendeu as canções do gênero.

**Figura 20 - Palácio dos Bares na praça Princesa Isabel**



Fonte: acervo pessoal

Na praça, noto a inscrição da aparelhagem Cinerall na lateral do imenso caminhão baú. O veículo se posicionava de frente a um importante reduto de festas de aparelhagem e show: o Palácio dos Bares. Estamos no bairro da Condor. Tirei uma fotos ali, conversei um pouco com Luna e chegamos à beira do rio Guamá onde barcos atracados esperavam por passageiros para levá-los ao Combu. Entramos na embarcação que pegou a direção da ilha arborizada que avistávamos de longe. Já mais próximos à ilha vejo uma festa acontecendo em um bar: trata-se da aparelhagem Cinerall que trouxe sua estrutura para as palafitas daquele bar: tem iluminação, paredão de som, nave e até um telão. Mas hoje é folga.

O barco continua seu caminho em direção a um igarapé: passamos por várias casas e bares nesse caminho. Eis que chegamos, finalmente, ao restaurante que era nosso destino onde há várias pessoas, famílias etc. O dia é nublado, mas vários estão matando o calor com banho de rio. Eu e Luna nos sentamos em uma mesa e já fomos pedindo uma cerveja.

Conversamos um tanto e pedimos um tambaqui, enquanto esperávamos o prato, ela falou da MPP, uma apropriação local da sigla MPB; conversamos também sobre "assumir que gosta" das bagaceiras e do quanto isso está relacionado com

nossas memórias afetivas e experiências na infância e adolescência. Tomamos banho no rio: o bar disponibiliza três grandes boias (câmaras de ar de trator ou caminhão) para os clientes. Tiro umas fotos e, na outra margem, observo ribeirinhos vivenciando seu cotidiano (alguém lava uma panela na água do rio). Alguns barcos (fininhos) passam por ali e até uma lancha de luxo atravessa o igarapé.

Deu umas 16h30 e torna-se aconselhável voltarmos: o próximo barco sairia às 17h o outro sairia apenas às 18h. Pagamos nossa conta (cara!), juntamos nossas coisas e fomos. Luna me deixou no hostel e seguiu pra casa.

No hostel: alguém entrou ao longo do dia, roubou diversas coisas do quarto mais à frente, próximo à rua. Eu já vinha me sentindo incomodado com os proprietários e optei por pedir as contas e ir para casa de Luna, que tinha me oferecido pouso, horas antes.

## **25 de outubro de 2016, terça-feira: dia 15**

Passei a manhã e o início da tarde na casa de Luna: fizemos almoço e ficamos conversando um pouco. O amigo Ângelo Cavalcante (indicado por Danila Cal) estava trocando mensagens comigo a fim de mediar uma entrevista com o jornalista e documentarista Vladimir Cunha. Ele tinha me oferecido carona, mas disse que seu carro estava com problemas; saí umas 16h30 à pé em direção à tradicional padaria Bijou, no bairro do Reduto, onde iria conversar com o entrevistado que assina a direção de nada menos que o documentário *Brega S/A* (2009).

### **Entrevista #5: Vladimir Cunha**

Pedi uma Cerpa enquanto esperava Vladimir Cunha, nascido em 1974 em Belém, tendo sido criado no bairro do Jurunas. Ele dirigiu, ao lado de Gustavo Godinho, o documentário *Brega S/A* lançado no ano de 2009 retratando as práticas de produção, circulação e consumo do brega paraense entre 2007 e 2009<sup>58</sup>. O filme apresentou, de uma maneira algo inusitada, e sem muita ostentação, o trabalho de artistas como Marcos Maderito, Waldo Squash, David Sampler, DJ Pith, dentre outros. Ele é, também, jornalista e chegou a trabalhar ou ter colaborações em veículos como *Bizz*, *Superinteressante*, *overmundo*. Na tevê, teve relações estreitas com Hermano Vianna e Regina Casé trabalhando como roteirista do quadro *Brasil Total* do

---

<sup>58</sup> Nota da *Folha* sobre o filme: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0210200910.htm>

*Fantástico* além de ter prestado serviços, também como roteirista, para MTV Brasil e ESPN.

Opto por não entrar em detalhes sobre suas falas por dado que vários excertos da conversa irão compor boa parte dos próximos capítulos. É importante salientar, de qualquer maneira, que se trata de uma figura aparentemente muito atendida às movimentações musicais independentes de Belém. Algo que ficou muito marcado em sua fala é a crítica ao gesto de descrever o recente interesse pelo brega paraense nos últimos 10 anos em guarda-chuvas como algo *hype* ou *cult*: o que para ele seriam formas de deslegitimar a importância do fenômeno. Seu argumento contra isso é algo que reverbera a fala de diversos interlocutores, incluindo a de Luna Bibas, que reitera que o brega, em Belém, é algo incrustado nas mais variadas práticas de sociabilidade locais: o interesse mais recente por vertentes como tecnobrega e eletromelody é algo que representaria, assim, uma forma continuidade, sedimentação e (tardio) reconhecimento da importância do fenômeno. Embora ele aponte disputas e desentendimentos que pululam no cenário musical, ele tende a arquitetar a história do brega como algo sem maiores rupturas.

## **26 de outubro de 2016, quarta-feira: dia 16**

Esse dia foi um dos mais intensos no que se refere às entrevistas: conversei com Leonardo Augusto da Platô Produções (responsável pela websérie *Sampleados* e pelo curta-musical *Encantada do brega*); em seguida fui, junto com Hans Costa, conversar com Tonny Brasil (compositor muito fecundo e um dos "inventores" do tecnobrega); e, de noite, fui sozinho à casa de Marquinho Pará (integrante da Banda Tecno Show e compositor de alguns sucessos de 2000 pra cá).

Tal como tem sido a praxe no que se refere ao diário de campo: trago aqui apenas uma descrição mais geral do perfil do entrevistado, um resumo de suas ideias mais contundentes (quando possível) bem como a situação em que a conversa se deu.

\*\*\*

## **Entrevista #6: Leonardo Augusto da Platô Produções**

Fui sozinho encontrar Leonardo Augusto nessa manhã: marcamos nossa conversa bem cedo, às 8h. O local da entrevista era um prédio que comporta várias salas comerciais que fica na Conselheiro Furtado, na Cremação. Tudo ali ainda está ainda em vias de conclusão: a sala tem apenas uma mesa de escritório com um macbook, não há adornos nem nada, há um banheiro e um filtro de água.

Chamou muita atenção que Léo Platô seja uma figura tão jovem (2X anos). Ele falou muito de seu lugar de pertencimento social para dizer de sua relação com a cultura da periferia sobretudo aquilo que se expressa através de vertentes como tecnobrega e eletromelody. Ele disse que, tal como eu, precisou passar por muitas experiências e debates ao longo da faculdade para estabelecer relações menos preconceituosas para lidar com a música brega. Como resultante dessas transformações, ele vem buscando contribuir para reenquadrar o brega paraense a partir de seu trabalho com o audiovisual. É aparentemente daí que surgiram produções como *Encantada do Brega* (2014) e *Sampleados* (2015) que, dialogando com o videoclipe e com o musical hollywoodiano, dão ao brega paraense uma "imagem mais apresentável" (por mais contraditório que isso seja).

\*\*\*

### **Entrevista #7: Tonny Brasil**

Após a conversar com o Léo Platô, encontrei Hans ali perto do escritório da produtora e, juntos, fomos entrevistar o compositor, produtor e cantor Tonny Brasil<sup>59</sup>. Tal como o título adianta: essa figura é indicada, em diversos casos, como o "inventor" do tecnobrega. Em função de seu interesse pelas tecnologias digitais de produção e por gêneros como o *house*, ele teria feito experiências semelhantes ao que se convencionou chamar de tecnobrega já na passagem entre as últimas décadas do século passado. Por isso, ele mesmo se gaba do título ao longo da entrevista que, além de tratar da sua própria trajetória, abordou as mudanças pelas quais o brega foi passando desde o final dos anos 1980. Pode-se considerá-lo como parte da geração de 1990, o que o coloca ao lado de figuras como Kim Marques e Wanderley Andrade.

Tonny Brasil revelou, dentre várias outras coisas, que chegou a trabalhar como técnico de som e produtor musical no estúdio XD, ligado à já citada casa de shows Xodó, importante reduto do brega entre os anos 1980 e 1990. Vale lembrar que o músico, além de ter uma consistente carreira solo e de ter feito parte de bandas como Açai Machine e Bundas, é um compositor muito profícuo tendo sido gravado por muitos artistas tais como Banda Calypso, Companhia do Calypso, Wanderley Andrade, Gaby Amarantos etc. Ele disse ter uma boa arrecadação de direitos autorais, inclusive.

---

<sup>59</sup> <https://www.bregapop.com/servicos/historia/330-edson-coelho-de-oliveira/4948-tonny-brasil-ele-e-o-pai-do-tecnobrega-edson-coelho-de-oliveira>

Para a nossa entrevista, o músico se aproveitou de uma ocasião inusitada: a gravação do programa televisivo de Ary Santos (que é irmão do Carlos Santos, dono da Marajoara e da antiga Gravasom). Chegamos de carro ao bairro Águas Negras, no cruzamento entre Passagem das Flores e Rodovia Augusto Montenegro, e adentramos uma garagem após batermos num portão azul. É um grande terreiro que comporta um palco e uma espécie de set de gravação de um programa de auditório. Quando adentramos o espaço, vemos Tonny Brasil se na mesa de som regulando alguns microfones. Explorei o local e encontrei o camarim que tem na parede uma série de pôsteres de artistas paraenses, sobretudo do brega.

\*\*\*

### **Entrevista #8: Marquinho Pará**

Conheci Marquinho Pará no dia do show do Gigantes do Brega e lá já tentei agendar uma conversa. Já havia ligado algumas vezes na tentativa de marcar a conversa, mas somente nesse dia, em função de uma folga sua na faculdade de enfermagem, seria possível - não havia outra oportunidade. Consegui falar com ele para marcar a conversa por volta das 20h15 e logo saí às pressas da casa da Luna, que fica no bairro de Nazaré, para tomar um ônibus para o Jurunas, em um ponto próximo ao Portal da Amazônia, na orla. Peguei um ônibus e cheguei ao ponto que ele havia me indicado em frente a uma padaria. Lá comprei uma água e logo o encontrei a minha espera. Creio que ele estava preocupado com minha presença ali dado que já era algo tarde (por volta de 21h). Eu o acompanho então para sua casa, entramos numa pequena rua do bairro onde só caberia um carro por vez e em seguida pegamos uma pequena viela à direita. Entramo-nos em um local que tinha ares de uma favela/aglomerado: casas de madeira em uma via que comporta apenas bicicletas, motos e pedestres. Entramos nesse pequeno caminho, ele fechou um portão e creio que a quinta casa à esquerda era a dele. Ele puxou dois bancos lá de dentro, onde seu sogro assistia, deitado em um sofá, a uma partida de Grêmio e Cruzeiro. Conversamos na própria viela. Era um espaço muito humilde.

Marquinho Pará, como eu já sugeri, esteve envolvido com a produção musical desde a virada para os anos 2000. O marco do início de sua carreira como compositor e músico foi a gravação, junto da banda Skema Dance, do "Brega do Ouro Negro", uma versão em português de "Girls just wanna have fun" (Cindy Lauper). A canção teria estourado sendo considerada um dos marcos do início do tecnobrega. Em função de alguns percalços da vida - houve um incêndio na sua casa -, o músico não viu outra

saída que não a de vender os direitos da música: quem comprou, ao que parece, foi Gaby Amarantos. Isso teria feito com que ele se aproximasse do projeto da cantora na época: a Banda Tecno Show, que também era composta por DJ Maluquinho (com quem eu não consegui conversar no fim das contas) e Beto Metralha, outro personagem tachado como inventor do tecnobrega.

O que chamava atenção em sua fala é que ele buscava a todo momento propor alguma ordem relativa às sucessões entre as vertentes do brega desde a virada do século seguindo o seguinte desenho: calypso, tecnobrega, melody, eletromelody e eletrofunk. Não que tal coisa apareça assim de forma muito clara: outro fator indicado por ele, é que o brega paraense, de tempos em tempos, passa por "crise de identidade" e, por isso, há sempre algum gesto inovador que inaugura uma nova fase e que geralmente exige a invenção de uma nova expressão distintiva. Apesar disso, ele afirma, que o brega nunca vai deixar de ser um que é: uma vertente do rock.

Trarei excertos mais detalhados de sua fala mais adiante, no entanto gostaria só de relatar que ele me mostrou um encarte de um CD que havia tinha guardado em casa *Os bregas mais tocados de 2001* com canções de Cícero Rossi, Ery Andrade, Adilson Ribeiro, Banda Katrina dentre outros. Esse tipo de produção resultava do trabalho de compilação de canções por agentes tomados como "pirateiros": era uma verdadeira curadoria dado o aumento da oferta de canções brega em função, em parte, do acesso às tecnologias de produção musical digital. Aquilo me pareceu uma relíquia que prescindia até mesmo de uma capa de acrílico.

### **27 de outubro de 2016, quinta-feira: dia 17**

Esse dia, na verdade, não foi menos atribulado do que o anterior tendo eu feito quatro entrevistas: Will Love, que é produtor, DJ e integrante da Gang do Eletro; Harrison Lemos, produtor, compositor e integrante da Banda AR-15; Maderito, músico, compositor e também integrante da Gang do Eletro; por último, Hellen Patrícia, que é a mulher à frente da Banda Xeiro Verde, atuante desde os anos 1990. A entrevistada, além do mais, é filha de "Chiquinho do Xodó" que era dono do estúdio XD e da casa de shows: seu depoimento trouxe alguns detalhes interessantes sobre o período de gestação do brega calypso/pop. Por fim, vi um show da cantora ao lado da Banda Xeiro Verde em uma casa chamada Templários, na festa Quintarrada (que era onde Félix Robatto apresentava suas lambadas e guitarradas antes de algum desentendimento, o que fez com que ele criasse a Lambateria).

\*\*\*

**Entrevista #9: Will Love**

Will Love nos recebeu - eu e Hans Costa - na residência de sua sogra, que é também onde ele vive e mantém em funcionamento seu *home studio*: ficava no Conjunto Satélite, muito próximo ao Coqueiro, bem distante dos bairros mais centrais. Ele propôs sua versão para a "evolução" do brega paraense lançando mão de uma trilha sonora contínua: a cada era/geração, ele abria uma pasta específica no computador e colocava as respectivas canções; o nome da pasta sintetizava uma tentativa de organização/categorização - ele me passou parte desses arquivos, inclusive. Por outro lado, como já se faz perceptível, essa história é um tanto quanto atravessada por estratos temporais que se sobrepõem bem como disputam a predominância em determinado período: tal como com Kim Marques e Marquinho Pará, há até uma tentativa de organizar as sucessões, mas isso acaba sendo algo muito impreciso.

Ele abre o depoimento falando de *flashbrega*: algo mais antigo e que teria como marca distintiva uma timbragem acústica de bateria. Ele traz exemplos como Luiz Guilherme (com "Cansei de esperar"), Ribamar José e Joseane. Ele faz questão de dizer, ainda, que na festa Lambateria, onde nos conhecemos, essas canções fazem as pessoas dançarem.

Em seguida ele comenta, utilizando a ideia de evolução, o chamado brega pop e cita nomes como Wanderley Andrade, Diego Jimenez, Rubens Mota, o "anormal do brega", Lima Neto, Banda Pinta Cuia, Banda Calypso, Banda Caferana (de Cametá), Banda Sabor Açaí, Banda Tanakara, Banda Xeiro Verde, Sandro Aragão e Beto Maia. Em seguida, ele abre sua pasta de "brega romântico" e toca canções de Açaí Machine (do Tonny Brasil) e Ary Santos.

Entre um comentário e outro sobre matrizes musicais latinas, Will Love parte para o tecnobrega: que seria mais acelerado e com batidas produzidas eletronicamente. O BPM já se acelera em relação ao brega pop, varia de 165 (melody) a 200 (tecnobrega) (!). Ele diz que "o *FruitLoops* é o software oficial do tecnobrega": as facilidades trazidas pelo programa tiveram impacto em diferentes ambientes de produção musical e com o tecnobrega não foi diferente<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> <http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/05/fruity-loops-feature>  
[https://noisy.vice.com/pt\\_br/article/68gy94/historia-fruityloops](https://noisy.vice.com/pt_br/article/68gy94/historia-fruityloops)

Ele então passa a nos mostrar exemplos do que seria o melody - não fica claro se é sucessor do tecnobrega ou se vem antes: Banda Quero Mais, Banda Os Brothers, Banda Viper, Banda Pintus, Viper, Banda Amazonas, Banda Beijo Molhado, Tonny Brasil. Dado o meu desconhecimento, eu não seria capaz de diferenciar um melody de um tecnobrega. Sem definir sucessões precisas, ele ainda chegou a comentar a vertente cybertecnobrega, uma música ainda "mais pesada".

Ele segue seu depoimento abrindo a pasta "Tecno Melody" onde há "Banda Amazonas, Banda Os Brothers, Banda Ravelly, Bruno & Trio e Banda Desejo Proibido. Depois ele abre outra pasta, "2009 - Melody", onde se encontram canções de: Banda Xeiro Verde, Gang do Eletro, Banda 007 e DJ Maluquinho. Ele chegou a falar de eletrohouse ressaltando a aceleração dos andamentos enquanto relembra de nomes como DJ Iran e DJ Wesley. As categorias e suas designações temporais são muito fluidas: uma mesma canção se encaixa em distintas nomeações que, por sua vez, não têm suas origens (ou a origem de sua utilização) como algo estabelecido com clareza.

A "cena", segundo Will Love, está sempre a "evoluir": isso não só é uma forma de esquematizar a passagem do tempo do brega (ou também as mudanças das aparelhagens), mas também aponta para uma condição efêmera intrínseca ao fenômeno. As categorias, por vezes, surgem, não fica claro exatamente quando. Elas são, então, abandonadas e, depois, resgatadas ou até mesmo combinadas a prefixos e sufixos de modo a atender as exigências do presente; um novo nome quase sempre remete à aquisição de elementos inovadores no âmbito formal da canção (e isso é acompanhado, ao que parece, de novidades no âmbito do consumo musical do brega: dança, festas etc.).

Acabamos a entrevista e Will Love nos oferece de almoço uma maniçoba da avó de sua namorada. Enquanto eu e Hans comemos a iguaria típica da região e da época (era perto do Círio), Will vai falando um pouco mais de sua vida e trajetória até que ele conseguiu falar, por telefone, com Harrison Lemos: fomos os três à casa do vocalista da AR-15, onde colhi mais um depoimento de um músico.

\*\*\*

### **Entrevista #10: Harrison Lemos**

Com Will Love nós fomos à casa de Harrison Lemos (30) que nos recebeu com muita boa vontade. Este mora em uma espécie de condomínio fechado próximo de onde estávamos, à frente de sua casa tinha um desses carros grandes da marca

Honda. Em sua casa há um estúdio e foi lá que conversamos com ele. De saída: ele pediu meu *Instagram* e *Whatsapp* e depois contou a história de sua carreira (desde a Banda Pintus até a AR-15, além de comentar o projeto Gigantes do Brega). Ele foi muito generoso ao contar sua história, deu muita informação, mostrou uma pré-produção musical pra gente (a partir de *beat* pré-estabelecido criou no teclado linhas de baixo, cordas e sintetizadores).

Uma informação é pertinente aqui: ele abre a conversa falando ser filho de Cláudio Lemos, um dos integrantes da banda Os Panteras, surgida ainda nos anos 1970. Trata-se de um importante produtor, segundo Harrisson, que trabalhou com figuras como Alípio Martins, Netinho Solimões e Mauro Cotta. Seria alguém muito íntimo de uma espécie de "velha guarda" do brega paraense. Não por acaso, ele fala também sobre a Gravasom e a Gravodisco, empreendimentos de Carlos Santos relacionados a esse primeiro momento do brega local.

Após relatar, então, que sempre conviveu com músicos em ambientes voltados para a produção musical - ele mesmo é um produtor -, ele fala da importância das tecnologias digitais de gravação para o brega paraense. Ele não fala sobre pirataria, no caso: ele fala de estúdios e de como o uso de softwares como Sonar, Cakewalk, Vegas e FruitLoops tiveram impacto no brega paraense ressaltando que o estúdio de seu foi o primeiro a fazer gravações digitais em Belém (o marco teria sido a gravação de "Palavras" de Marcelo Wall, versão de "Hazard" de Richard Marx).

Outra questão relevante surgida na conversa: para falar do "estilo melody", ele comenta o padrão de 145 BPM de andamento; como se vê essa é outra das constantes entre os entrevistados que falam das vertentes a partir do *pitch*. A nomenclatura "melody" deixa, aparentemente, de designar as músicas mais aceleradas. Ao que parece surge daí a expressão eletromelody (embora ele tenha dito que essa tenha vindo antes daquela, e eu novamente confuso). Há uma canção "Velocidade do eletro" da Gang que é comentada no momento em que falamos disso na entrevista.

Conversamos também sobre outras categorias em voga: saudade, marcantes. Ele precisa o ano de 2005 como o marco temporal das "marcantes", mas complementa que a expressão faz referência àquilo que Marquinho Pará já nos havia advertido: a expressão pode fazer referência ao "marcar o ritmo" ou "marcar o brega", que diz respeito à descrição da dança. Ele complementa a questão dizendo que as festas de saudade são exatamente aquelas em que é possível marcar o ritmo (afinal, as canções não são tão aceleradas). Para falar, ainda das expressões ele enumera artistas: no

campo da saudade temos canções de figuras como Mauro Cotta e Teddy Max enquanto que no das marcantes, temos Banda Fruto Sensual e Banda Xeiro Verde (que, embora muito atuantes nos anos 2000, são lançadas no mercado ainda nos anos 1990).

Ele, tal como outros entrevistados, falou que certo tipo de brega deixou de circular apenas na periferia (deixando, assim, de ser objeto de consumo apenas das classes mais baixas e pobres), isso parece ter se dado em distintos momentos desde os anos 1980. Essa narrativa de "conquista" parece organizar esses diferentes momentos em diferentes tipos de ocorrência: a rádio, a tevê e a imprensa passam a dar visibilidade; o palco da casa de shows, ambientes festivos passam a dar espaço; as gravadoras e produtores começam a apoiar a cena com mais veemência; a própria desterritorialização das sonoridades mais localizadas para variados *outros espaços e ambientes*. Por outro lado, fala-se muito de preconceito, da falta de valor dado à música local (e à própria identidade paraense).

Em algum momento, ele faz críticas às aparelhagens: por ser músico e produtor, ele percebe que esse tipo de empreendimento veio, em tempos recentes, atrapalhando o trabalho de artistas, bandas e intérpretes dado que não há a necessidade de performances ao vivo.

Fechamos a conversa com uma demonstração: ele vai montado uma canção, no estilo melody, na nossa frente. Tem uma bateria já desenhada no Sonar sobre a qual ele vai colocando, a partir de um teclado, sons de instrumentos como baixo, cordas (lead ou pad) e sintetizador.

Fomos embora dali e marcamos um encontro descontraído com Will Love e sua namorada: iremos para a ilha de Mosqueiro, uma cidade satélite com praia de rio.

\*\*\*

### **Entrevista #11: Maderito da Gang do Eletro**

Ao retornar à região central de Belém, fui então encontrar o músico Marcos Maderito, outro integrante da Gang do Eletro. Ele me recebeu em uma espécie de casa co-working (gigante), convidando-me para conversarmos em uma sala de reuniões (com ar-condicionado!).

Começamos conversando sobre as outras entrevistas que fiz - ele é, inclusive, sobrinho de Tonny Brasil que o introduziu no trabalho musical - e algumas amenidades. Ele contou um pouco de sua história: é de longe o entrevistado mais prolífico que confrontei nesses dias em Belém. Ele é uma espécie de MC do

eletromelody: faz refrãos, canções mais próximas de um universo funk, seu canto é mais falado. Há uma canção dele e de Waldo que tem tocando muito nas festas: "Rebola pro papai". Ele conta a história dessa canção ao longo do depoimento: trata-se da fala de um filme do universo da pornochanchada.

Seu relato se concentra em passagens e nomes relativos ao pós-tecnobrega: como Teletubies, Betinho Izabelense, Joe Benassi. Ele fala que o eletromelody teria surgido em 2007 e ainda comenta os trabalhos de Waldo Squash e David Sampler, ligados ao treme, ele os chama e se inclui na categoria "os reis do eletromelody".

O interessante de sua fala se concentrou na tentativa de antologizar o brega paraense a partir da proposta de enumerar 10 artistas para cada uma das vertentes, coisa que fui anotando:

Tecnobrega: 1. Junior Rego 2. Jurandir 3. Voo Livre 4. Marlon Branco 5. Levino 6 Banda ? 7. Tecno Show 8. Super Quente. Tecnomelody: 1. Os Brothers 2. MSynck 3. Banda AR-15 4. Bruno e Trio 5. DJ Maluquinho 6. Halley 7. Quero Mais 8. Beleza Pura 9. Cia do Tecno 10. DJ Nenê (?) 11. Banda Fruto Sensual + Banda Xeiro Verde. Eletromelody: 1. Marlon Branco 2. Betinho Izabelense 3. Tecno Machine (David Sampler) 4. Gang do Eletro 5. MC Dourado. Saudade (eu que pedi pra listar essa categoria): 1. Mauro Cotta 2. Mardônio 3. Borba de Paula 4. Jonas 5. Banda Quadros 6. Trânsito Livre 7. Adilson Ramos 8. João Paulo e Daniel 9. Zezé di Camargo e Luciano. Ele lista também as aparelhagens de Saudade: Ceneral (DJ Michel); Pop Saudade (Weltinho); Rubi (Paulinho Calado?); Tom Máximo, Wellington (Carroça da Saudade).

Após essa conversa, tentei confirmar entrevista com Valéria Paiva, mas ela não conseguiria me atender naquele dia. Confirmei a conversa que teria pela noite com Hellen Patrícia: à noite ela fará show com a Banda Xeiro Verde no bar Templários, no evento Quintarrada.

\*\*\*

### **Show #5: Banda Xeiro Verde com participação de Renan Sanches na festa Quintarrada**

Fomos eu e Luna Bibas a esse evento. Tal festa foi algo que me apareceu antes mesmo de eu ir para Belém: acontecia às quintas sob o comando de Félix Robatto. Aconteceu algum desentendimento entre os envolvidos e Félix seguiu para o Fiteiro onde promove a Lambateria - eles se localizam a menos de uma quadra entre si na cidade.

São 20h50 e a casa estava ainda bem vazia: buscamos um lugar para sentar no Templários (tal como o nome sugere, é um lugar com traços antigos, meio mofado, lembra edificações de Ouro Preto). As pessoas começam a chegar e eu vou conversando com Hellen Patrícia por *WhatsApp*. Enquanto isso toca "Onde andarás você" do Alípio Martins (essa canção tem uma linha de guitarra inconfundível); na sequência a canção "Desejos" da Banda Sayonara (um clássico).

Até o momento ninguém dança, há televisores que transmitem lutas do tipo MMA (pelo jeito é algo comum). Eis que um primeiro casal dança em meio à canção "Coisa de louco" de Assis Cavalcanti (brega). São 22h57 e a discotecagem segue no clima brega "clássico": "O que me faz te amar" de Lucas seguida de "Eu sou seu fã" de Amado Batista. Quando há dois casais dançando na pista mal iluminada diante do palco, a banda de Pedrinho Callado, abertura da noite, começa a se preparar "Merengue latino" com Maria Lídia, mas que conhecemos na versão de Gaby Amarantos no disco *Treme* (2012).

Já ia tocando alguma canção meio cadance/calipso/compas, quando começa o show de Callado. Não era exatamente uma banda muito encaixada no brega ou na lambada (teve até samba no repertório), mas algumas canções merecem menção. A abertura é com a canção já citada nessa noite, "Onde andarás você" e em seguida escutamos "Em plena lua de mel" de Reginaldo Rossi que começa num ritmo mais arrojado até que acelera chegando no ritmo do Calypso. Em seguida eles tocam "Americana" que é de Franck Carlos, porém conhecida na gravação de Solano e Seu Conjunto<sup>61</sup>. O cantor sempre solta frases como "a noite mais *caliente* de Belém", "música *caliente*, música do Pará".

Enquanto a banda dá uma guinada para o carimbó, tive, então, que me ausentar um tempo para ir conversar com Hellen Patrícia no segundo andar da casa: era uma sala muito vazia e ela foi muito agradável (cedendo a entrevista por cerca de uma hora antes de tocar).

Faço agora um rápido relato do show de seu grupo que fez uma passeio pelos seus sucessos, mas trouxe também blocos de lambada, sertanejo/arrocha e carimbó.

Depois de ter chegado há algum tempo ao espaço da festa, acompanho a passagem de som da Xeiro Verde ainda sem a presença de Hellen Patrícia: eles

---

<sup>61</sup> Tem uma polêmica aí em torno da autoria dessa canção, inclusive; Bruno Rabelo - um informante pós-trabalho de campo, que conhece a família de Solano, comentou comigo ao ver uma publicação que fiz no *Facebook*.

executam nada menos do que o tema instrumental "O milionário", gravada, no Brasil, pel'Os Incríveis - o *surf music* (contemporânea da JG) é uma clara referência para a sonoridade do brega paraense e, obviamente, da guitarrada.

O show começa em ritmo de lambada no primeiro bloco/medley tendo as canções "Nunca pensé llorar" de Rossy War e "Preso contigo" da própria Xeiro Verde (primeira canção do *Vol. 1*: é uma versão de "El Arbolito"). Eles fazem, então, um medley brega: "Eterno amor" de Dilson Monteiro (versão de "Forever Young"), "Baby baby" de Adilson Ribeiro, "Declaração de amor" da Banda Sayonara, depois anotei aqui "Volte logo" da Trânsito Livre.

A banda faz, então, uma sequência de canções do repertório da Banda Fruto Sensual com "Itamaraty", "Príncipe Negro" e "Luxuoso Jacksom". Depois, "Problema é seu" da Banda Floresta Nativa e eis que eu anoto "Solidão" (que tenho a impressão seja da canção "Chega de solidão" do Nelsinho Rodrigues, mas tem essa "Solidão" da Lenne Belard).

**Figura 21 - Banda Xeiro Verde no Templários**



Fonte: acervo pessoal

Ela me cumprimenta entre uma canção e outra, refere-se a mim como "o mineiro": tal como fazem os DJs de aparelhagem, essa prática de cumprimentar o público é algo reiterado. Curiosamente, o show segue em outro rumo: começa um momento arrocha/sertanejo que é inaugurado com a canção "Medo bobo" de Maraia e Maraísa seguida de "10%" também delas, "Como faz com ela" de Marília Mendonça.

Nesse trecho do show a cantora dança mais do que quando tocava brega: afinal o feminejo está no auge. Depois escutamos "50 reais" de Nayara Azevedo (ela coreografa 2 passinhos pra lá e pra cá) e fecha o trecho com "Infiel" Marília Mendonça.

O próximo bloco é como posto por algumas "lambadas de raiz" por assim dizer: "Cuisse la" do Les Aiglons (é o "*hit number one*" em se tratando de lambada, acho que tocou em todos os shows que eu fui), seguida de "Dudu" da Anna di Oliveira; uma canção do Beto Barbosa (entre "Adocica" e "Preta"); depois a baiana "Céu da boca" que conhecemos com Ivete Sangalo (e Gil); por fim, a óbvia "Chorando se foi" até que começa uma sequência de carimbó.

Nesse momento a pista pega fogo. Eles tocam canções como "Ai menina" da Lia Sophia e "Esse rio é minha rua" do repertório da Fafá de Belém. Depois o "Carimbó do macaco", um clássico de Pinduca, seguido de alguma canção que se refere a "Algodão" e assim vai seguindo até que o bloco se encerra e Hellen chama ao palco o cantor Renan Sanches da Banda ARK.

Inaugura-se um momento de clássicos do brega paraense: "Ao por do sol", "Conquista", "Minha amiga" e "Varejeira" (Banda Xeiro Verde). Renan desce do palco e segue o baile com "Beijo Bom", "Me libera" (Nelsinho Rodrigues) e, fechando a noite, a aceleradíssima "Beba doida". Hellen apresenta, por fim, a banda e eles terminam o concerto com uma lambada que não anotei o nome.

\*\*\*

### **Entrevista #12: Hellen Patrícia da Banda Xeiro Verde**

Encontrei Hellen Patrícia na porta do Templários quando ela chegou acompanhada do restante de sua banda. Ela me chamou para o segundo andar da casa e, depois de apresentar-se calmamente, foi tecendo os fios de sua história na música sempre perpassando pela história do brega em Belém. Por questão de ordem prática - ela teria um show em uma hora - não fiz anotações sobre a conversa no diário de campo, mesmo assim relembro aqui alguns dados importantes de sua fala

Ela é filha do Chiquinho (proprietário) do Xodó e, dessa forma, e tal como Harrison Lemos, conviveu com vários músicos desde a infância: ela, por sua vez, expressa a convivência mais a partir das movimentações da casa de shows e não do estúdio XD. Pelo que entendi o estúdio, a casa de shows e a casa onde ela vivia com a família ocupavam um só terreno.

Outra questão levantada em seu relato é a formação de sua Banda Xeiro Verde que surgiu exatamente como uma espécie de conjunto residente do Xodó na primeira metade dos anos 1990. Com algum tempo tocando na casa, e aproveitando-se da sinalização de valorização do brega, a banda registrou começou a surfar na onda do brega pop tendo emplacado, daí em diante, diversos sucessos como "Beijo bom", "Não sou tua", "Pura emoção" e até mesmo a recente "Beba doida" (lançada por Xeiro de Mel por questões de disputa jurídica pelo nome da banda).

Por fim, algo me marcou muito e que surgiu em meio a relatos sobre a trajetória de sua banda é a consideração de que a música brega sempre foi uma expressão da periferia e que, em Belém, conseguiu alcançar espaços mais elitizados. Isso é exemplificado pelo trabalho de sua banda que chegou a tocar em espaços como a Assembleia Paraense em tempos áureos.

\*\*\*

### **28 de outubro de 2016, sexta-feira: dia 18**

Nesse dia comecei a me preparar para meu retorno: fiz alguns contatos, marquei algumas conversas para o dia posterior: com Gina Lobrista e com o prof. dr. Antonio Maurício Dias da Costa<sup>62</sup>. Também estive atento a possíveis shows de bandas que poderiam me interessar na cidade e, na verdade, encontrei poucas coisas e optei por ir ao Fiteiro onde tocaria um músico que eu também vinha acompanhando nas redes sociais: Jorginho Gomes. Não se trata, aparentemente, de um representante muito conhecido do brega, mas - e até um pouco por isso - foi uma oportunidade interessante de conversar com alguém menos comprometido com os movimentos relacionados ao fenômeno.

\*\*\*

### **Show #6: Jorginho Gomez com abertura de Mano Ió no Fiteiro**

Conversei com Jorginho Gomez através do *Whatsapp* ao longo do dia: ele anunciou em um post do *Instagram* que quem enviasse o nome teria algum desconto na entrada do Fiteiro. Aproveitei a oportunidade e disse que estava fazendo uma pesquisa sobre o brega.

Chegando na casa de shows, vi certa movimentação na porta, avisto também o próprio Jorginho Gomez que está com essa outra pessoa, Mano Ió. Cheguei e me apresentei; de saída proponho se podemos conversar um pouco e se posso gravar a

---

<sup>62</sup> <http://lattes.cnpq.br/2563255308649361>

conversa. Algo que me chamou atenção de sua fala foi sua experiência que revela passagens por bandas importantes do brega desde os tempos do calypso: Banda Quero Mais, Banda Tecno Show, Banda Swuing do Calypso, Banda Astral e Eugênio Ribeiro. Entrevistei também o Mano Ió que trouxe algumas percepções sobre a história, mas não se aprofundou muito: ambos tinham pressa em função dos respectivos shows.

Entro na casa e escuto canções como "Conquista" (Wanderley Andrade), "A dança do brega" (Kim Marques), "Don't cry" (Marcelo Wall), "Gererê" (Nelsinho Rodrigues), "Como faz com ela" (Marília Mendonça), "Meu violão e o nosso cachorro" (Simone & Simaria) dentre outras. O repertório de Mano Ió fica na órbita da lambada e do brega tendo canções como "Dance balance" (Beto Barbosa), "Espírito da dança" e "Cumbia é a nossa praia" ambas da Banda Wlad. Alguém ensaia um passinho, mas não há ainda nenhum casal na pista. Na sequência a canção "El la engaño" - do repertório de uma cantora francesa que eu nunca tinha ouvido falar, Natucha - encerra o bloco de lambadas.

Em seguida, ele e sua banda tocam uma sequência bregas paraenses como "Não me deixe só" (Edilson Morenno) e "Baby baby" (Adilson Ribeiro): curiosamente os casais já começam a dançar. Noto o quanto o baterista é competente. Eles tocam, para minha surpresa, alguns forrós: "Até mais ver" que tem versões de artistas como Trio Virgulino e Rastapé, "Numa sala de reboco" de Luiz Gonzaga, "Lembrança de um beijo" de Fagner. Alguns casais de idade mais avançada já ocupam mais o salão, até que outros clássicos do brega são entoados: "Ao por do sol" (Teddy Max), "Amor amor" (Magno), "Minha amiga" (Mauro Cotta) e "Por não ter seu olhar" (Teddy Max). E, antes que se encerre o show, há um bloco de carimbós.

No intervalo entre os dois shows, escutamos novamente "Como faz com ela" (Marília Mendonça) e "99% anjo" de Mateus e Cauã (com Wesley Safadão) e "Novinha vai no chão" gravada pelo Safadão (cujos versos "Novinha vai no chão / Chão, chão, chão, chão / Se eu quero poesia / Eu escuto Roupa Nova, escuto Djavan" merecem menção. Na sequência um arrocha do Asas Livres e, depois inicia-se o show de Jorginho na pegada da lambada com "Cuisse la" do Les Aiglons: há apenas um casal na pista. A segunda música de sua apresentação é também uma lambada, mas logo o repertório aponta para o brega: "Bole rebole" (Los Bregas), "Complicada" (Banda Wlad), "Amor especial" (Wanderley Andrade). Muitos casais retornam à pista

nesse momento de compilação de "sucessos do brega paraense". Decido ir ao banheiro e Jorginho, ao me notar do palco, faz questão de mandar aquele abraço.

O show segue na alternância entre bregas, carimbós, forrós e até mesmo alguns funks, mas fui tomado por um cansaço enorme, acabei me encaminhando para casa antes do final do concerto.

### **29 de outubro de 2016, sábado: dia 19**

Eu teria, em princípio, um almoço com Marcos Maderito e o pessoal da aparelhagem Pank Som na região do terminal Rodoviário de Belém no São Brás: não aconteceu, eles desmarcaram. Mas outros eventos já tomariam meu penúltimo dia de pesquisa em Belém: entrevista com Gina Lobrista, às 15h, no Shopping Pátio Belém (ela faria uma participação no show de Diva Ângela Carlos em um evento promocional); houve uma roda de conversa intitulada "O brega de Belém" com Antônio Maurício da Costa e Mauro Raiz<sup>63</sup> sobre o brega paraense; pela noite, marquei entrevista com Valéria Paiva seguido do show com a sua Banda Fruto Sensual no Café com Arte. Ela contou muita coisa sobre sua forma de compor canções, a história da banda e esse *revival* que eles estão vivendo. No show elas (cantoras) me deram muita atenção nos registros, até falaram meu nome no microfone. A festa era muito gay, portanto, divertida.

\*\*\*

### **Entrevista #13: Gina Lobrista**

Saí do apartamento de Luna, no bairro de Nazaré, umas 14h40 para entrevistar Gina Lobrista no Shopping Pátio Belém, mas ela avisa que vai se atrasar enquanto estou a caminho: aproveito para procurar com calma algum restaurante na região e paro em um lugar chamado Pixito: o local está mais para um bar e, nele, há um duo (violão, voz e percussão) tocando algumas canções que variavam flertavam ora com a MPB e ora com o brega: entre uma coisa e outra eles tocam "Sampa" (Caetano Veloso) e "Em plena lua de mel" (Reginaldo Rossi).

Por volta das 16h30, Gina Lobrista disse que estava já no shopping e eu fui encontrá-la: eis que entendo o porquê da escolha do lugar. A cantora faria uma pequena apresentação em um espaço do próprio shopping junto de outra cantora,

---

<sup>63</sup> Mauro Henrique Marques Silva.

Ângela Carlos, a "diva do brega arrocha". Aproveitei a oportunidade para conversar com ambas.

Um comentário rápido sobre o show da primeira: Lobrista resgata canções mais antigas do universo brega com "Estou apaixonada" que é de Erasmo e Roberto; e "A pobreza" (Leno e Lilian), além disso ela toca "Gosto de cereja" que de seu repertório. Reparo no modo como ela se porta no palco e a considero um pouco dura apesar de algumas reboladas. Em algum comentário ela se diz uma "pernambucana com cara da Amazônia" dados seus traços indígenas.

Após as apresentações peguei um táxi para a Cidade Velha, mais precisamente para o espaço cultura Casa Velha 226: o evento tinha o nome de Café Clandestino.

\*\*\*

### **Palestra #2: Café Clandestino com Antonio Mauricio da Costa e Mauro Raiz**

O espaço em questão é uma espécie de ocupação feita por jovens e artistas e abriga festinhas "privé" e esse tipo de conversa. Na porta, curiosamente, encontrei Will Love e o Leonardo da Platô gravando alguma coisa, algum trabalho audiovisual. Reiteramos o combinado de irmos amanhã no Mosqueiro. O debate terá a presença de Maurinho Raiz, que tem um TCC intitulado *Jorge Benner e o processo de construção da identidade do brega paraense na década de 1980* e Antonio Maurício da Costa, autor de *Festa na cidade* (2009) e *A cidade dos sonoros e dos cantores* (2015).

**Figura 22 - Flyer de divulgação do Café Clandestino**



Fonte: Ângelo Cavalcante

As pessoas estavam ali informalmente escutando música, trocando ideias e falando basicamente de música paraense. O DJ Zek Picoteiro estava no recinto, conversamos um pouco. Conheci outras pessoas ali também como a jornalista Shamara Fragoso, o fotógrafo Renato Reis, o DJ e professor Igor Alves (que encontrei posteriormente nas redes).

Tomei algumas notas ao acompanhar a fala de Mauro Raiz: a "formação do brega" em Belém se deu nos anos 1980; a guitarra foi um grande diferencial do gênero, tanto que seu TCC se apoia no trabalho do guitarrista Jorge Benner, escalado para muitas gravações da época além de ter diversos discos solo. Uma pergunta permeia a explanação: o que diferencia brega (paraense?) da jovem guarda? Pra responder, ele vai mostrando gravações sempre se atentando para as linhas de guitarra evidenciando a diferença entre o "sotaque" paraense e outros. Primeira canção que ouvimos como exemplo: The Fevers, "Mar de rosas".

Ele afirma, ainda, que a Gravasom teria sido o primeiro estúdio de gravação das regiões Norte e Nordeste. O estúdio não tinha, inicialmente, amplificadores de guitarra para as produções: o instrumento tinha que ser plugado diretamente na mesa de som e isso trazia um caráter específico. A falta de opção desemboca num elemento positivo e identificador da sonoridade (do "sotaque" de guitarra do brega paraense).

Ele fala, então, do brega no Brasil na década anterior e comenta o trabalho de Paulo Cesar de Araújo. Anotei, então, um trecho da canção "Planta sem raiz" de Odair José e logo depois "Não se vá" de Fernando Belém. A comparação entre essas referências demonstra como a guitarra vai ganhando mais intensidade nas mixagens dos discos de brega paraense.

A expressão "calypso" aparece e o estúdio Xodó surge como um passo à frente: Maurinho o apelida de "a universidade do brega", uma espécie de "laboratório" que abrigou a produção brega paraense na virada dos 1980 para os 1990. É nesse momento que Maurinho fala mais abertamente do "sotaque de guitarra" que resulta de formas específicas de tocar e gravar guitarra trazendo com exemplo a canção "Por não ter seu olhar" com Teddy Max, com Jorge Benner nas guitarras. Ele fala, então, de vários outros guitarristas como Barata, Mestre Didi (Anaice) e Manoel Cordeiro.

Ele sugere que o "sotaque" tem, ainda, relações com a jovem guarda, mas ele sempre fala de um "aqui", porque tem, por exemplo, relações com o banjo do carimbó e com matrizes caribenhas e latinas. Ele ainda fala da aceleração do andamento nas gravações como marca da "evolução" do fenômeno. E, voltando à guitarra, ele reitera

a importância da jovem guarda, mas ressalta que a palhetada dá um caráter inconfundível ao sotaque paraense. Ele cita nomes de guitarristas da geração dos anos 1990: Anderson, Pedrinho, Nonato (ninguém tem sobrenome?) e Chimbinha é personagem central aqui.

Fala-se, então, da utilização dos timbres sonoros das guitarras *stratocaster* como outra marca do brega paraense. Trata-se de um dos modelos mais popularizados e copiados tendo sido o próprio Leo Fender um dos seus designers no início dos anos 1950. Perguntei por que esse som se popularizou tanto entre os guitarristas de Belém e do interior do Pará: Maurinho respondeu que isso tem muito provavelmente a ver com os custos. No Brasil, a marca Giannini oferece desde os anos 1970 as chamadas *stratosonic*, cópias relativamente fiéis (com madeiras de boa qualidade) dos modelos comercializados pela Fender: a preços bem mais acessíveis.

Antonio Mauricio tomou a fala, então, e a intitulou "Brega como universo de significação" e comenta, em sua introdução, os seguintes aspectos: lazer das camadas populares, das periferias; produção musical como atividade sociocultural. Anotei o nome de Sonia Chada, pesquisadora etnomusicóloga que também tratou do brega. Anotei trecho da letra de "Meu bem não se vá" de Fernando Belém e a fala dele sobre a importância do desenho rítmico percussivo (da caixa/do chimbal) para a instituição de uma sonoridade do brega paraense. Não pude acompanhar sua fala até o final pois logo iria entrevistar Valéria Paiva da Banda Fruto Sensual no Café com Arte.

\*\*\*

#### **Entrevista #14: Valéria Paiva e show #7: Banda Fruto Sensual**

Praticamente não há notas sobre essa noite: gravei a entrevista e fiz a transcrição. Cheguei por volta das 21h na porta do local e lá está parada a van que transporta os integrantes e a produção do show da Banda Fruto Sensual. Sou chamado para entrar no automóvel e lá mesmo converso com Valéria Paiva. Conversamos sobre a história da banda, a relação com as aparelhagens, a dinâmica intensa de shows e, obviamente, o brega paraense. Dentro da van estavam também a cantora de apoio Paula Miranda e o produtor/DJ Neco (responsável pelas bases pré-gravadas).

Dado que já tinha tomado muitas notas sobre a dinâmica do show na Lambateria dias antes, optei por "deixar a coisa fluir": dancei, experimentei fazer a ritualística *selfie* com a cantora na beira do palco, conversei com as pessoas informalmente (sem entrevistar) dentre elas o cabeleireiro das cantoras. Era meu último show em Belém, e a catarse foi intencional.

**Figura 23 - *Selfie* tirada por Valéria Paiva no show da Fruto Sensual**



Fonte: acervo pessoal

Lembro-me de algumas ocorrências: a banda fez seu concerto habitual para um público aparentemente majoritariamente gay e de classe média. O repertório passou pelas "músicas de aparelhagem", quase todas compostas a partir de versões pop internacionais - menção para uma versão de "Can't take my eyes off you" que acho que se chama "Vem delirar de emoção"; houve também muitos resgates de bregas mais autorais com canções de figuras como Kim Marques; Paulinha assumiu os vocais em diversos sucessos do brega pop/calypso; houve um bloco de canções sertanejas (e feminejas), o que acabou esvaziando o salão de dançarinos. Houve um momento que fui para um espaço aberto onde se podia escutar perfeitamente o show de caixas de som instaladas por ali: isso é um bom diferencial.

### **30 de outubro de 2016, domingo: dia 20**

#### **Aparelhagem #4: Brasilândia no Jurunense, em Santa Isabel**

Dia de relativa folga: fomos para o Mosqueiro, mas no fim do dia passamos por Santa Isabel do Pará, onde se apresentava a aparelhagem Brasilândia.

Tomei poucas notas sobre a festa que ainda estava vazia quando chegamos. Conversei com alguns frequentadores: um senhor de uns 50 anos que comprava cerveja. Estávamos muito cansados, mas aguentamos um tempo para ver um pouco daquela festa de saudade. Cumprimentamos o DJ Zenildo: atentei para o fato de eles não estarem usando vinil.

**Figura 24 - Flyer de divulgação da agenda do Brasilândia**



Fonte: DJ Zenildo

Anotei canções como "Paz, amor e prazer" registrada por Mauro Cotta em 1988, "Meus rumos" de Waldo César, "Amor e loucura" de Cícero Rossi. Depois escutamos uma canção na voz de Frankito Lopes ("e eu já não quero nada"; "a pantera está me chamando") uma espécie de um brega "arrocha", a rítmica tem uma configuração próxima do bolero e da bachata.

A faixa etária dos presentes ali fica seguramente em torno dos 50 anos, o DJ outros universos como o dos forrós. A casa que abriga o show da Brasilândia se chama Jurunense e quem está comandando a nave é o DJ Márcio: Zenildo deve assumir os controles em um momento mais adiantado da festa. Quando começamos a pensar em ir embora, vejo que há uma moça mais jovem no salão dançando descalça enquanto escuto o anúncio de que, no próximo sábado, a aparelhagem Cinerál vai também tocar no mesmo lugar.

O repertório segue com outros bregas, fomos conversar um pouco com DJ Zenildo e ele fala do Jurunense e da festa: uma casa recém reformada e, nessa noite, os ingressos custavam somente 5 reais. São mais ou menos 20h30 e conto os presentes:

tem em torno de 60 pessoas em um espaço de uns 400 metros quadrados. Percebo que há mais casais ocupando a pista e, então, escuto que o Rubi Saudade tocará no Jurunense na próxima semana.

**Figura 25 - Casais dançam ao lado do Calhambeque da Saudade**



Fonte: acervo pessoal

O ambiente é tomado por "Tchau tchau amor" com Ivan Peter enquanto nos olhamos para irmos embora. O slogan "Pra chegar até aqui, tem que ter história. Brasilândia o calhambeque da saudade!" se sobrepõe à canção quando seguimos novamente para perto de DJ Zenildo e vamos nos despedindo, digo a ele que já voltarei a Belo Horizonte na próxima semana, ele me deseja tudo de bom e ainda beija minha mão.

Voltamos e Hans me deixa na casa de Luna.

### **31 de outubro de 2016, segunda-feira: dia 21**

Marquei uma entrevista na casa da Lorena que, além de tudo, nos ofereceu o almoço do dia: o entrevistado era o músico Diego Pires - entrevista #15 - que eu havia visto no palco com o Gigantes do Brega, mas que trabalhou com Gaby Amarantos na época da gravação e da turnê do disco *Treme* (2012) - eu já o tinha visto num trio elétrico em uma edição da Banda Mole em que a cantora fez show. Ele falou muito e de muitas coisas, inclusive muitas polêmicas.

\*\*\*

### **Entrevista #15: Diego Pires**

Diego Pires, que tinha 27 na ocasião do trabalho de campo, era um baixista já experiente em função de seu trabalho ao lado de projetos como o de Gaby Amarantos - ele quem gravou o disco *Treme* (2012) e também com o Gigantes do Brega. Seus relatos abarcaram temas variados tais como suas viagens, inclusive internacionais, quando fazia turnê com Gaby; ele também apresentou uma tentativa de organizar a "evolução" do brega paraense segundo suas vertentes; por fim, chamou atenção sua admiração quase solene pela música de seu estado: a apreciação estrangeira lhe servia como atestado de qualidade para expressões que iam do tecnobrega ao carimbó. Almoçamos juntos, conversamos muito em *off* e mantivemos contato após meu retorno. Eu o requisitei muitas vezes para tirar dúvidas e pedir outras informações ao longo da escrita da tese. Ele inclusive me prometeu o áudio do show do Gigantes que eu fui, o que não se concretizou.

\*\*\*

### **Entrevista #16: Beto Fares**

Pela tarde fui conversar com Beto Fares, que era diretor da Rádio Cultura de Belém. Ele havia topado dar um depoimento sobre a história do brega paraense: quem o indicou foi Ângelo Cavalcanti, que também havia mediado o encontro com Vladimir Cunha. Ele é mais velho e tem uma trajetória bem distinta dos entrevistados anteriores: é colecionador de discos, apaixonado por música e focou seu relato mais na história das rádios e das gravadoras de Belém. Ele fez questão de relatar o surgimento da gravadora ERLA, a primeira a gravar artistas de Belém. Depois falou da XD (Xodó), Gravasom (Carlos Santos) e teceu algumas linhas em torno da história do brega paraense comentando eventos mais recentes tais como as relações entre a pirataria o tecnobrega.

\*\*\*

Fechando, enfim, os trânsitos por Belém, fomos, eu e Hans, à casa do professor Antonio Mauricio Dias da Costa que nos presenteou com seu livro sobre a era do rádio em Belém e indicou uma pesquisa de doutorado sobre a histórias dos sonoros e das aparelhagens assinadas pelo etnomusicólogo estadunidense Darien Lamén (2013). Além do mais, ele parecia sintetizar as complexidades trazidas pelo trabalho de campo ao apontar para a sobreposição de temporalidades no que se refere às histórias e à circulação de festas relativas ao brega.

A intenção desse relato do trabalho de campo é indicar como Belém, ao longo daqueles dias, me afetou muito em função de sua pulsação intensa. Isso não apenas resulta da exposição desses eventos e interlocutores que se tornaram peças-chave para o que tese foi se tornando: também pela natureza das falas e das formas como os eventos se delineavam diante de mim. A deriva, algo como um método sem uma finalidade enclausurada (CUNHA, 2016), acabou permitindo observar o encontro entre diferenças/alteridades nos espaços, pelas ruas, pelas casas de show, pelos ambientes festivos: disso surgem, naturalmente, embates, disputas, discordâncias, mas também conciliações, comunhões e partilhas. A fluidez, tal como venho assinalando, é algo que caracteriza o tom dos espaços e dos possíveis pertencimentos relacionados à música brega que circulava em Belém.

Minha tentativa, além do mais, de observar o desenho do que o brega veio sendo ao longo dos anos, aponta para flutuações e derivas próprias de um fenômeno que não se curva diante de linearidades. A constante busca por renovação, descrita inúmeras vezes sob signo de "evolução", do brega paraense - o que é algo ressaltado pela abundância de categorias que o nomeiam - é algo que demonstra como a inconstância é, enfim, sua força motriz.

## CAPÍTULO 4

### Os lugares do brega paraense

A proposta é, finalmente, abordar o brega paraense a partir daquilo que fui concebendo diante dos depoimentos registrei em entrevistas semiestruturadas gravadas em áudio nos dias de trabalho de campo em Belém. A maioria desses interlocutores eram músicos: 11 pessoas que atuam como instrumentistas, intérpretes, compositores, produtores musicais sendo alguns atuando também como DJs. A outra parcela, não menos relevante, é composta por profissionais de atuam em Belém sem serem músicos ou produtores musicais: 1 DJ aposentado, 1 DJ em plena atividade na vertente saudade, 1 radialista, 1 jornalista/diretor audiovisual, 1 publicitário/ produtor audiovisual. Optei por incluir as falas transcritas de um dos bate-papos/rodas de conversa dada a inserção do que se discutiu na ocasião: as origens da lambada. Como assisti ao outro debate - mais precisamente sobre brega - pela metade, apenas comento algumas passagens que anotei no caderno do diário.

Após transcrever e organizar essas falas, busquei mapear o material a partir de formas variadas de categorização: isso foi um gesto determinante de meu trabalho dado que eu fui listando ao final de cada transcrição uma série de elementos que teriam relevância para reflexões sobre o fenômeno. Para elucidar: muitos entrevistados fizeram questão de abordar o tema a partir da listagem de artistas e canções relevantes para o brega paraense ao longo dos anos; houve casos, por sua vez, em que o interlocutor se mostrava mais afeito em me mostrar a "evolução" do brega, em Belém, a partir da história do mercado da música e de agentes que nele atuam (gravadoras, casas de shows, rádios, aparelhagens, produtores musicais etc.); chamou atenção, além disso, falas que tematizavam as mudanças do brega paraense a partir de aspectos socioculturais, formais, geracionais etc.

Isso já demonstra possibilidades interessantes de se abordar tal material. Diante dessas tentativas de categorização, o brega paraense foi se revelando como algo muito indisciplinado e instável. Dessa forma, ter ido a Belém, o que a princípio poderia me dar um pouco mais de certezas, acabou me trazendo mais questões do que respostas. Qualquer tentativa de fixá-lo, definindo-o com traços que se queiram "permanentes" ou "essenciais" é algo frustrante. O brega paraense é um fenômeno em "evolução", movimento e transformação, sendo simultaneamente acessível e fugaz.

De toda forma, um mote permeou todo esse trabalho de campo: a intenção de compreender como o brega paraense poderia ser organizado historicamente. Isso surgiu, em princípio, como uma estratégia que pudesse fazer emergir traços que confrontassem ideais hegemônicos que lastreiam toda uma gama de trabalhos historiográficos sobre música popular que, como aponte, não dão conta ou não têm interesse de compreender esse fenômeno e outros ditos "periféricos". A ideia era chegar ao final e dizer "eis que temos uma história de resistência aqui e ela segue essas linhas".

Mas sua indisciplina não permite convocá-lo em favor de tal prerrogativa. Isso foi se mostrando a partir da percepção de que possíveis relações espaciais, por vezes, mostravam-se mais preponderantes do que esquematismos temporais cronologizáveis que tendem a organizar aquelas histórias mais hegemônicas de nossa música popular. Isso não implica dizer que não há temporalidades possíveis - e algumas até mesmo figurando em esquemas mais enrijecidos - quando trato do fenômeno, mas vale dar relevância ao fato de que não notei nas falas sobre sua "evolução" ideais modernos como os de superação com o passado e de ruptura no presente, que tendem a organizar nossa consciência histórica quanto a fenômenos de música popular. Suas temporalidades mostram-se sobrepostas e muito confusas enquanto há uma tendência clara em se ilustrar o fenômeno a partir de suas dimensões espaciais e formais (e que, inclusive, aparecem quando se fala de gêneros ou ritmos que o influenciaram).

E é disso que quero tratar antes de falar dessas complexidades temporais. Afinal de contas, onde está o brega? De onde ele é? Escolhi organizar a tarefa a partir de 2 categorias de mapeamento. 1) Periferia: embora o brega paraense apareça como algo em trânsito, esse é quase um pertencimento atemporal; desde que se sabe sobre as coisas, o brega é algo periférico; é de lá que ele vem e é em torno dela que ele orbita; 2) Belém do Pará: seu berço se encontra em uma cidade portuária que é uma espécie de incorporação dessa ideia de espaço periférico ao mesmo tempo que cosmopolita, abrigando fluxos e convergências de variadas ordens. Ali o brega circula e veio circulando por programas de rádios, estúdios de gravação, bordéis, sonoros/aparelhagens, sedes e clubes, casas de shows específicas, festas, festivais, bairros, camelôs etc.

Há muitos desdobramentos possíveis tendo em vista essas duas formas de abordar os "lugares do brega paraense": ele, por exemplo, se estabelece em relação a fenômenos musicais *outros*, também desprezados na bibliografia de referência sobre o

popular brasileiro na música: matrizes musicais caribenhas; outros bregas e o forró eletrônico, referências que apontam para outras regiões "não centrais" do país; um certo domínio do rock; a música eletrônica europeia; a new wave e o pop global (as divas, as *boy bands*, os megaespectáculos, o reguetón, a bachata, o bolero); e, por fim, verdadeiros fenômenos pop nacionais dos últimos 50 anos (sertanejo, axé, funk carioca, sertanejo universitário, feminejo, funk ostentação etc.).

O que se coloca em jogo, assim, é uma rede complexa que informa sobre muitas características de consumo, circulação, produção e caracterização do brega paraense, a qual acabam fazendo emergir uma espacialidade multidimensional elucidativa do fenômeno. O brega paraense é atravessado por esses lugares e isso, em grande medida, foi ganhando profundidade a partir das tentativas de organização do diário e dos depoimentos colhidos em campo.

A apreensão de fenômenos de música popular a partir de suas dimensões espaciais vem se tornando cada vez mais interessantes; muitos trabalhos têm se dedicado a debate valendo-se de metáforas conceituais tais como cenas, cidades, territórios, paisagens, dentre outros (*cf.* STRAW, 1991; COHEN, 1991; SHANK, 1994; BENNETT; PETERSON, 2004; BENNETT; RODGERS, 2016). Em nossa área, em especial, é perceptível um crescente interesse em torno dessas discussões (*cf.* MARRA, 2007; CARDOSO FILHO, 2008; JANOTTI JUNIOR, SÁ, 2013; FERNANDES; HERSCHMANN; 2018; OLIVEIRA, 2018). Isso se dá na medida em que: a) categorias que apontam para espaços de pertencimento têm muita força na experiência com muitos dos fenômenos musicais que nos interessam - não por acaso o "paraense" é um marcador distintivo essencial aqui; b) além disso, termos que convocam ideias e percepções espaciais tendem a ser tomados como metáforas potentes dado que se adaptam diante das variáveis apresentadas pelos fenômenos musicais abordados bem como pelas metodologias delineadas.

Alguns esforços de aproximação a tais discussões já foram empreendidas no âmbito dessa pesquisa (AZEVEDO, 2018). De saída, foi pertinente sinalizar um cuidado no que se refere às flutuações espaciais do e pelo brega paraense: é preciso fugir de engessamentos (SÁ, 2013) e até mesmo de certos estrangeirismos (TROTTA, 2013) dado que os trânsitos e as mutações o configuram como esse fenômeno heterogêneo, translocal (BENNETT; PETERSON, 2016) e que comporta movimentos no tempo/temporalidades muito complexos (AZEVEDO, 2017). Ao abordar, em

específico, a ideia de cena ao brega paraense a partir do trabalho de campo relatado, eu concluo:

Se aceitarmos a ideia de que uma cena musical comporta mutações e trânsitos, parece se tornar extremamente proveitoso refletir sobre a ideia a partir do brega paraense, que vai se moldando de forma heterogênea em meio aos movimentos do tempo e a sucessão entre as gerações. No entanto, de alguma maneira, fica ainda parecendo que há algo de arriscado dizer que há uma mesma cena brega paraense desde a virada dos anos 1970 para os anos 1980: é preciso imergir um pouco mais. (AZEVEDO, 2018)

É isso que a tese propõe daqui em diante, mas isso será feito tendo em vista aquele apontamento feito a partir de Marc Augé (2000) em torno da ideia de lugar antropológico e algumas prerrogativas apontadas por Yi-Fu Tuan (1983) que podem ser sintetizadas pela consideração de que os espaços se tornam lugares na medida em que são atravessados pelas experiências daqueles que os vivenciam.

"Espaço" é mais abstrato do que "lugar". O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar." (TUAN, 1983, p. 6)

A ideia é potente na medida em que se desdobra, no trabalho do autor, em algo que vem abalizando parte dessa pesquisa: a experiência. Se aponto a deriva como uma espécie de método na aproximação aos espaços do brega, a ideia de experiência é um mediador atrelado ao gesto de deixar-se ser afetado e tentar compreendê-lo em meio a seus trânsitos e fluxos. E assim fui sendo atraído pelos espaços onde o brega paraense parecia querer dizer a que veio, seus lugares antropológicos.

#### **4.1 A periferia como lugar do brega paraense**

Mapeando as falas dos entrevistados, há a impressão de uma espécie de idealização da periferia. Mas é algo mais que idealizado; há relatos que buscam ser bem precisos no que se refere a relações hierárquicas entre o brega paraense e outros fenômenos que ocupam, digamos, lugares mais estimados, centralizados. Tentarei elencar essas falas levando em conta, sobretudo, as que explicitam o termo ou alguns de seus correlatos.

Vladimir Cunha, diretor do *Brega S/A* (2009), traz uma abordagem interessante naturalizando uma "raiz periférica" do brega paraense; a partir de seu depoimento, fica a impressão de que o paraense é incapaz de fugir dessa condição periférica e, por isso, tem uma relação muito naturalizada com o brega. Isso explicaria um recente flerte "sem culpas" com o brega posto em cena por alguns artistas advindos de estratos sociais menos marginalizados:

Essa galera da geração do Felipe Cordeiro, do Strobo, eles resolveram algumas coisas, assim. Por exemplo, eles tocam muito bem, mas eles entendem que isso é compatível com o estilo popularesco e periférico como é o tecnobrega e o eletromelody, né? (ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

O popularesco é aproximado ao periférico e, a título de exemplo, o jornalista/diretor aponta vertentes que sugerem as inovações que perpassam o brega paraense. Isso expõe não só que aquele periférico se reinventa/ganha novos traços, revela também que os entrevistados carregam formas de compreensão muito ligadas às suas próprias vivências. O entrevistado DJ Zenildo, da aparelhagem Brasilândia, se contrapõe as indicações de Cunha na medida em que desvaloriza essas versões mais recentes do brega. Vladimir Cunha, aponta esse tipo de divergência.

O que me assusta hoje, é que depois de todas essas coisas ainda exista uma parcela da população que não aceita. [...] Pra mim, sempre foi e sempre vai ser o preconceito. [...] Quando o tecnobrega surgiu e depois surgiu o eletromelody, ele tinha um problema, é... Ele jogava na cara das pessoas um lado da cidade que eles não queriam ver. Por exemplo, quando eu coloquei a Gaby no *Fantástico*, muita gente daqui não gostou [...]. Ela saiu dali, um mês depois eu *tava* indo no show da Tecno Show com uns 15 mil pessoas. Eles venderam 250 mil discos. [...] Enquanto a periferia abraçou a Tecno Show, a Gaby, o Marquinho e o Metralha [...], continuavam a dizer que era um absurdo o Pará fazer isso. Aí disseram "mas por que a Gaby e não o Nilson Chaves?". (ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

A controvérsia apresentada por Vladimir Cunha toma a cidade de Belém como espaço de disputa. Os preconceitos e a não aceitação seguem desvalorizando o tecnobrega, o eletromelody e a Tecno Show. Ao final reacende a chama elitista presente na controvérsia e o periférico é contraposto a uma figura bem específica, Nilson Chaves, um dos bastiões da chamada MPP (Música Popular Paraense) tal como pude conceber a partir da fala de outros interlocutores tais como Léo Platô e DJ Zenildo. O que se sugere, quando se trata de falar dessas movimentações mais recentes, é que os preconceitos que envolvem a periferia seguem orbitando em torno o

brega em suas vertentes mais recentes. Parece que essas falas acabam dando subsídios para uma espécie de entendimento do que um e o outro são, ou "sempre" vieram sendo.

Outro entrevistado que tateou ideais sobre o periférico foi o músico Harrison Lemos, da Banda AR-15. Em sua fala a periferia, por vezes, aparece como signo do indesejado, do mal visto. Por exemplo, logo após o artista se debruçar sobre como ele e integrantes de outras bandas - MSynck, Bruno & Trio e DJ Maluquinho - se uniram para concretizar o projeto Gigantes do Brega, eu o confrontei ao lembrar que o segmento musical seguido por sua banda era o melody - algo que pude inferir a partir de suas falas ao longo da entrevista. Ele justifica, então, o nome do projeto:

Mas aí o que que acontece, o melody começou a ficar mal visto, entendeu? Você falar melody, o pessoal às vezes tem uma visão meio ruim do movimento em si. Só que o brega [...] como ele virou uma moda aqui dentro de Belém, [...] a visibilidade dele ficou bem melhor, entendeu? O cara associa brega a festa bacana, festa de gente bonita, entendeu? Melody, o cara já liga com periferia, entendeu? Aparelhagem, aqueles moleque tremendo e tal. Marginal. Os caras já associaram o melody a coisa ruim. Então se a gente colocasse Gigantes do Melody não ia ter o mesmo efeito que teve se colocasse Gigantes do Brega. (ENTREVISTA HARRISSON LEMOS)

O entrevistado revela ainda que a ideia do nome veio do Gigantes do Samba que, por sua vez, contava com integrantes de dois conjuntos normalmente associados ao pagode: Raça Negra e Só Pra Contrariar. Todavia, o que interessa mais no recorte é a presença de outro significante: "marginal". A tentativa de encontrar algumas linhas de pensamento em torno do periférico nas entrevistas acaba aproximando sentidos entre esses correlatos. O sentido pejorativo parece operar como vínculo entre marginal e periférico. É importante lembrar aqui que termos como esses chegam a nomear trabalhos acadêmicos que tratam ou da cidade de Belém ou de sua musicalidade.

Outro dado curioso presente na fala de Harrison Lemos é o que se pode pensar sobre o brega que "virou moda" em Belém: mesmo tendo uma relação com a periferia, ele traduzia-se, pelo menos na época do trabalho de campo, como um signo de orgulho e até de *status* ("festa bacana" com "gente bonita" etc.). Mas sendo o melody uma espécie de desdobramento do brega tal como é perceptível, não me parece plausível distanciá-lo da condição periférica. Há bregas e bregas, mas suas distinções não são tão cristalizadas.

Mas antes de relatar tal modismo e sua aceitação que acabaram sendo abordados pelos entrevistados, é preciso retomar as falas que apontam a periferia como o lugar de pertencimento primário do brega. A entrevistada Hellen Patrícia, da veterana Banda Xeiro Verde, reitera algumas impressões no que se refere à naturalização de tal pertencimento;

[*O brega é*] como as aparelhagens [*que*] sempre foram mais da periferia, né? Então, nós somos artistas da periferia. Nós somos artistas populares. A gente entrou na classe A, na classe B, né, nível mais alto e tal... Mas o nosso público em massa é da periferia. Então a gente tinha que divulgar isso. Eu cantei muito em cima de caixa de cerveja pra divulgar música, fazer nas aparelhagens. Fazer boca de ferro que a gente tem aqui, os sonzinhos, né. Então a gente fez muito isso. [*Ela se refere aos playbacks de divulgação*] (ENTREVISTA HELLEN PATRÍCIA)

Não só a distinção entre as classes sociais é aqui objeto de descrição dessa origem periférica de sua música: as condições em que algumas apresentações ocorriam apontam para ocorrências muito peculiares. Essa cantora é filha de Francisco Rosena, que foi proprietário de uma das mais emblemáticas casas de shows ligadas à história do brega em Belém, o Xodó, e traz alguns relatos em torno de seu contato com a música a partir dessa condição periférica e sociocultural do fenômeno.

O Xodó era uma casa da classe C, ia gente da C à A. Ia gente de tudo que era... Ia família, era de todas as classes [...]. Não era muito periferia [...]. Assim como a Pororoca também, que tinha, que era do seu Antônio e tal. Que era também uma casa que deu força pra muitos artistas, assim, da música regional, principalmente do brega. (ENTREVISTA HELLEN PATRÍCIA)

O Xodó foi um nome citado por muitos dos entrevistados; a casa de shows estava acoplada, por assim dizer, a um estúdio de gravação, o XD, que, por sua vez, registrou os mais representativos artistas do brega paraense entre os anos 1980 e 1990. Isso não passa despercebido pela entrevistada que sugere o quanto isso "deu força" à música regional, sendo o brega parte disso. Falarei desse tipo de empreendimento posteriormente.

Diego Pires, baixista que trabalhou na banda de apoio de Gaby Amarantos, traz a ideia do "marginal" ao comentar como o brega poderia ser apreciado se, por acaso, alguns estigmas não pairassem no âmbito de sua circulação e consumo.

O paraense não dá valor na música, na cultura brega que ele tem, sabe? Porque ele não tem consciência da proporção [...] e da força que ela tem fora daqui. Toquei em outros países, toquei em outros locais, outras cidades, toquei no Brasil todo com a Gaby. [...] Da mesma maneira como o carioca fala lá "ê, você não é do funk, não sei que e tal?". O funk é marginalizado lá e o brega, o tecnobrega, o melody, essas músicas de aparelhagem são marginalizadas em Belém. Entendeu? É incrível, né? Parece que santo de casa não faz milagre: o funk vem de lá pra cá e esse boom aqui, é sucesso. É a mesma coisa do brega daqui pra lá, é sucesso. *Tá nas...* Nos grandes festivais, tudo festival *cult* de música, pô. (ENTREVISTA DIEGO PIRES)

Trago esse trecho porque alguns correlatos musicais surgem como maneira de elucidar a questão do brega e sua localização periférica: o funk é convocado para sugerir que a apreciação do brega pode ser relativizada a depender das condições de recepção<sup>64</sup>. Depende, por exemplo, de onde a música se apresenta: quando fora de Belém, inclusive, ele encontraria menos entraves, menos preconceito. O que chama atenção ainda é que parece haver até mesmo uma concepção algo totalizante quando se apontam relações entre "paraense" e "cultura brega": tem algo de inerência relacionando os domínios.

É interessante notar que alguns elementos vão surgindo em meio a tais relatos que convocam a ideia do periférico, do marginal: a relação entre o brega e classes sociais; sua relação com ambientes específicos de sociabilidade festiva (casas de show, tipos de festa); e também sua relação com outras vertentes musicais tais como a o (tecno)melody, o funk etc.; além, é claro, da relação naturalizada que se estabelecer entre a periferia, o brega e o paraense. Há uma outra percepção que vai ganhando forma à medida em que vou elencando tais falas: a superação; a ideia de que o brega, em distintos tempos, superou certos estigmas tornando-se estimado em outras esferas.

Mas antes de abordar essas superações, gostaria de dar enfoque à ideia do periférico a partir de outros fenômenos que, via de regra, acabam sendo relacionados ao brega paraense. O primeiro deles é a lambada, que acaba servindo como uma espécie de referência paralela às movimentações do brega em Belém e no Pará. Na palestra de Félix Robatto em torno das origens do gênero, um dos presentes - se não me engano, um sociólogo chamado Marcos Oliveira de uns 35 anos - tomou a palavra e apontou:

---

<sup>64</sup> Matéria sobre Greta van Fleet, o guitarrista adorou Chimbinha: <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/guitarrista-do-greta-van-fleet-se-rende-a-chimbinha-ele-%C3%A9-demais-1.2167641>

Na verdade, a elite... Era uma rejeição a isso aí, né. Na verdade esse ritmo veio um pouco da periferia, das camadas mais pobres. Mas hoje a gente vive uma outra parada, na verdade essa é a cena da cidade, né. É... O que que é um pouco Belém? Belém é o quê? Belém é um porto realmente do Caribe? E essas influências de lá, daqui pra lá... Como a gente assimila tudo isso, né? Porque tu pegas é Belém. Tu *pegá* o Pará, o sul do Pará isso não rola, agora *tá* chegando. No oeste do Pará, isso não rola. É uma coisa localizada em Belém [...]. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

A lambada é uma espécie de correlato que surge sempre que estímulo que se fale sobre o surgimento do brega em Belém: ela vai circulando, com o passar dos anos, em outras esferas e não apenas as periféricas até chegar a um alcance global no final dos anos 1980 (TINHORÃO, 2013). Isso é um movimento interessante pois aponta para deslocamentos semelhantes pelos quais o brega passa, guardadas as devidas proporções. O termo calypso, lembro aqui, poderia ser encarado como uma herança residual da lambada enquanto apelido para gêneros caribenhos que circulavam por Belém entre os anos 1960 e 1970. Se aqui faço um esforço de aproximação, Tinhorão (2013) em um texto específico sobre lambada não faz qualquer menção ao termo brega - tenho suspeitado que isso se alastra por toda a sua obra. Ele, por sua vez, relaciona o "ritmo quente" da lambada à ancestralidade indo-africana do carimbó bem como à influência de matrizes musicais advindas do Caribe chegando a tratar até mesmo do advento das aparelhagens.

Um dos entrevistados falou explicitamente a palavra periferia quando Hans Costa, que também fazia uma pesquisa de mestrado em torno das aparelhagens, perguntou sobre o preconceito que rodeava as lambadas em festas mais antigas. Walmir Melo, que hoje é contador, fala então do caminho de superação.

HANS: Por que a lambada não poderia tocar na época?

WALMIR: Porque era uma música de periferia, de... Sinônimo de briga, de confusão, de gafeira.

EU: De gafeira?

WALMIR: *Tá* entendendo? Aí o cara queria diferenciar o público dele... Pra tu ter uma ideia. Começou a tocar lambada lambada lambada, quando surgiu Beto Barbosa, Kaoma, quer dizer... Não era nem uma lambada internacional, era uma lambada nacional. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Há locais que simbolizam a periferia em Belém, e, no caso, as sedes, as gafeiras e os cabarés tendem a ser alguns deles (seus contrapontos seriam os clubes sociais, que abarcavam festas mais elitizadas). Surge desse tipo de consideração a percepção de que o periférico também se traduz em sonoridade, em ritmo e dança por

um lado e a práticas desviantes por outro: segundo Walmir, um frequentador poderia ser rechaçado de "fosse pego" dançando passos de lambada/merengue em pistas mais elitizadas. Os gêneros referidos pelo termo lambada ainda nos anos 1970 e também na maior parte da década seguinte seriam uma espécie de incorporação da periferia - todos eles de origem caribenha.

EU: Você falou que, o pessoal tinha muito preconceito com lambada, merengue e tal. E as aparelhagens, a priori, não tinham, né? Elas tocavam, a não ser que o dono da festa...

WALMIR: A aparelhagem na verdade era o baile da periferia, de pobre, né.

EU: E por isso que também absorveu o brega, ou não?

WALMIR: Justamente. Quer dizer, na verdade, o brega começa na periferia. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

A indicação de que as aparelhagens são como que o baile da periferia, do pobre é algo que aponta para a relevância desse componente social no que se refere à localização do brega em tempos, aparentemente, mais remotos.

A partir dessas duas passagens comentadas é inevitável que eu realce outro fenômeno acaba vindo à pauta quando estímulo que se fale sobre como o brega começa a circular em Belém e sobre esse seu suposto posicionamento periférico: falo das festas de aparelhagem, que, surgem, ainda nos anos 1950, como verdadeiros "bailes da periferia", "festas de subúrbio" frequentados por "marginais", pela parcela "pobre" da população (COSTA, 2009). O trabalho das antigas aparelhagens, os sonoros, era algo considerado marginalizado, algo protagonizado por personagens do subúrbio. Walmir aponta as origens marginais do fenômeno e nomeando, também, alguns espaços de sociabilidade que carregariam características parecidas.

As sedes, que eram tidas como gafieiras. Mas porque, como eu *tava* te falando [...], aparelhagem era, um... Vertente de diversão que era marginalizada. Porque, porque geralmente era o cara que não queria trabalhar, *tá?* O cara que gostava de festa e gostava de fumar, beber de graça. Então ele ia, [...] começava a carregar caixa. Que era os carregadores - pessoal que trabalhava hoje no apoio, aquela produção toda. Porque aparelhagem antigamente era um caminhão pequeno. A aparelhagem que eu trabalhei, a primeira que eu trabalhei, o Flamengo, ela era levada numa Kombi pra tu ter uma ideia. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Ele vai traçando tais comentários destacando, sempre que possível, que a realidade das aparelhagens hoje é muito diferente, afinal elas eram marginalizadas e sustentadas, em parte, por aqueles (sempre homens) aqui descritos a partir de

comportamentos desviantes. Sede e gafeira eram, além do mais, espaços/práticas intimamente ligadas às festas de aparelhagem. As festas que se desenrolavam em alguns desses ambientes eram sonorizadas exatamente por essas empresas. Eles, assim, partilham essa espécie de "mito de origem" de fenômenos como o brega e a lambada:

HANS: Então, a gafeira, a diferença das sedes... Eram mais afastadas?  
 WALMIR: Não, era... Era frequentada pelo... Um público mais pesado. Que era o... roqueiro. Não necessariamente ela *taria* mais afastada do, do... Centro urbano. Por exemplo, é, no Jurunas, no Jurunas tinha o São Domingos e o Imperial que eram duas sedes. E tinha logo, assim, do lado a sede dos Peixeiros. Que lá era. Tu vai pra lá: mata um hoje e deixa dois pr'amanhã. Tinha briga e era, era um ambiente meio pesado. [...] Aí tinha também aqueles bairros que tinha aquele estigma. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Recorro a esse trecho pelo esclarecimento estimulado pelo meu companheiro de pesquisa e também por conta do uso da expressão *estigma* que, tal como eu já vinha apontando, se relaciona à ideia de periférico. O trecho também revela que o distanciamento do centro não é exatamente aquilo que dá (dava?) ao bairro ou à sede o caráter marginal/periférico; o estigma vem de outras esferas, de outras práticas. Por fim, a menção a alguns nomes de bairro é interessante no que se refere a mudanças do que é ou não periférico depois do passar dos anos.

Os estigmas vão se apagando ou apenas se deslocam de domínio? Será que posso pensar em algo semelhante quando trato das movimentações musicais de Belém desde os anos 1970? A lambada, o merengue, a gafeira, o carimbó, as aparelhagens, o brega hoje, tal como alguns relatos vêm indicando, gozam de certo prestígio no universo ligado a identificações com o paraense - talvez por um consumo nostálgico. Em contrapartida, alguns desdobramentos do brega (sobretudo os fenômenos mais recentes), ainda parecem carregar os estigmas que assombravam a circulação musical em tempos anteriores. Inclusive disputas em torno do que *é* ou *não é* brega dão a marca do tempo atual, pelo menos à época do trabalho de campo: os nostálgicos tendem a dizer que o que se faz hoje nem é música, que dirá brega.

O brega paraense passa, como eu disse, por "caminhos de superação" muito semelhantes aos da lambada e até das aparelhagens: isso é algo sempre relatado, mesmo que de forma não linear. Ainda tratando da questão das aparelhagens, por exemplo, eu perguntei a entrevistados como Walmir Melo e DJ Zenildo sobre que

tipo de brega tocava em antigas festas de aparelhagem. Alguns comentários são pertinentes em meio a esse recorte do periférico.

Agora o cantor mais de... Mais de periferia. O bregueiro, que aí a gente bota: Mauro Cotta, Fernando Belém, Luiz Guilherme, é... Miriam Cunha, Francis Dalva, Teddy Max, né? Quer dizer, o Teddy Max.... Eu posso até dizer quem abriu muito a porta pra essa música brega tocar em rádio foi Teddy Max. Porque não tocava em rádio FM, brega. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

O significante "periferia" vai ganhando cada vez mais complexidade e isso não se dá somente devido à sua convocação para traduzir alguma informação tal como "o que não tocava em FM", mas que tocava na aparelhagem. Ele engloba uma série de artistas que acabam por configurar, no caso, parte de uma primeira geração do brega paraense; cantores que agradavam o típico "bregueiro", que frequentava as festas de aparelhagem.

DJ Zenildo, do Brasilândia, também alinhou, em algumas falas, o brega paraense e a existência das aparelhagens abordando-os como fenômenos de domínio da periferia. No seguinte recorte, que já era adiantado na entrevista, o empreendedor falava do preconceito que envolve, inclusive, outras tradições musicais do Pará. Eu o interrompi perguntando sobre o posicionamento do brega diante disso e ele afirma que "O brega [...] tem muito a ver com a cultura do Pará nesse seguimento de aparelhagem. Tocava nas periferias, pro povão. Naquele tempo o cara ouvia rádio, mas não via o cantor. [...] (ENTREVISTA DJ ZENILDO). A periferia é, aqui, o berço do brega, e o povão, seu consumidor.

Outros dados vão sendo mencionados por Walmir Melo, quando ele vai desenhando os caminhos pelos quais o brega foi passando entre os anos 1970 e 1980. Ao que parece, o fenômeno veio sendo absorvido por distintos estratos da população em função de sua passagem por instâncias mediadoras: dentre elas, as gravadoras.

Sempre tocou [*nas aparelhagens*]. [...] Apesar do cara dizer que entrou depois de algum tempo... Não, na verdade, o que foi que ocorreu? Veio uma gravadora que ela começou a absorver os nossos artistas. [...] A Gravasom, que era do Carlos Santos, né? [...] O que foi que ele começou a fazer? Ele fazia shows na periferia [...]. "Lá na Pedreira vai um show e tal...". Tinha os calouros. Porque o Carlos Santos, ele sempre foi de imitar o Silvio Santos. [...] Ele já tinha a Marajoara, que era a rádio, uma rádio que era dele, né? Ele anunciava e fazia. Então qual seria o prêmio do calouro? Que ganhava... Gravava o disco. Por exemplo, Beto Barbosa<sup>65</sup>, o

<sup>65</sup> No site oficial de Beto Barbosa esses dados são trazidos em sua biografia: <http://betobarbosa.com.br/>

primeiro disco gravado pelo Beto Barbosa foi pela Gravasom, o compacto. Quer dizer, aí tu vê todos esses artistas que hoje são conhecidos aqui no nosso brega, quase todos eles começaram na Gravasom. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Marajoara, Gravasom e Carlos Santos: estes estão no epicentro dessa periferia e de sua música, por assim dizer. Mas aqui já há um salto: esse periférico musical - incorporado pelo brega, mas também pela lambada e pelo merengue (raramente o carimbó é citado nessa condição) -, já existia antes da atuação dos agentes citados.

Mas houve, segundo o último de meus entrevistados, uma experiência anterior: a fundação do estúdio ERLA. Poucos interlocutores tematizaram os anos 1960 diante de minhas questões em torno do brega paraense, mas Beto Fares, diretor da Rádio Cultura FM<sup>66</sup>, remontou esse passado um pouco mais distante:

É, no final dos anos 60, aqui em Belém, o... Existia um cara que tinha uma rádio volante aqui na cidade. [...] E aí a família toda passou a trabalhar nesse negócio de carro, rádio volante, eles instalaram aqui em Belém um sistema de rádio de poste, o rádio cipó. E esse, e essa rádio cipó, ela, em um determinado momento da história, o Círio de Nazaré, que é um evento religioso da cidade, que já era uma procissão bem grande, é, precisava ser sonorizada. [...] E aí eles fizeram, então, essa sonorização da procissão. (ENTREVISTA BETO FARES)

A procissão do Círio de Nazaré, teria tido, assim, um papel indireto na possibilidade de registro do que viria a ser chamado de brega paraense depois dos anos 1980. Essa infraestrutura, aparentemente rudimentar, com "dois gravadores de dois canais" (ENTREVISTA BETO FARES), acabou se tornando uma das primeiras experiências de registro fonográfico na região Norte do país: o ano que marca a iniciativa é o de 1975 (COSTA, 2013).

As pessoas começaram a perguntar por que é que não transformavam aquilo num estúdio de gravação já que Belém era uma cidade que carecia disso, nunca tinha tido um estúdio de gravação musical.

EU: Até os anos 60...

BETO: Final dos anos 60, início dos anos 70. Então, eles fundaram uma gravadora chamada ERLA [...] Empresa Rauland Limitada. E essa gravadora, como primeiro passo, ela lançou justamente um compacto com a... Com os hinos dessa, dessa procissão. No Brasil tinha acontecido o fenômeno da jovem guarda, tu já deve ter estudado que tem uma ligação ali muito pertinho, né. (ENTREVISTA BETO FARES)

<sup>66</sup> <http://www.portalcultura.com.br/node/46227>

Muito além desses hinos, a ERLA pôde captar uma série de artistas de outras vertentes lançando-os majoritariamente em compactos prensados fora da cidade (COSTA, 2013): em meio ao que foi sendo lançado, havia diversos nomes atrelados, posteriormente, ao brega. Tony Leão da Costa (2013) afirma, ao tratar da questão das gravadoras da região Norte: "Outra gravadora importante foi a Erla, que teria sido responsável pelo aparecimento de Juca Medalha, um dos mais antigos artistas paraenses identificados com o brega." (COSTA, 2013, p. 218). Tendo em vista um material digitalizado por iniciativa de Beto Fares, posso, ainda, adicionar outros nomes tais como o de Francis Dalva, Os Panteras, Frank Carlos e Emãnel Wagner.

**Figura 26 - Capas de compactos da ERLA**



Fonte: acervo Beto Fares

Se a ERLA é descrita como essa desbravadora, a Gravasom, ligada ao nome de Carlos Santos, "também cantor de brega", já teria, posteriormente, encontrado melhores condições no que se refere ao registro e propagação da música paraense. Beto Fares, ao tratar do trabalho da Gravasom nos anos 1980, fala, por sua vez, de uma espécie de institucionalização do brega.

Aí o brega se estabeleceu, esses grandes... Podem não ter sido grandes artistas pro Brasil, mas foram grandes artistas locais. Mais tarde eles perceberam que, se eles gravassem a música e tivessem o clube. Porra, era sopa no mel. Aí, aí eles tinham... Gravavam, tocavam na rádio e, de noite, faziam a festa. Bom, fizeram o circuito, né. O business *tava* todo armado aí. (ENTREVISTA BETO FARES)

O clube ao qual ele se refere era o Xodó e a rádio era justamente a Marajoara que, tal como já foi dito, era também de propriedade de Carlos Santos. O estúdio da Gravasom foi apontado por diversos dos entrevistados como elemento definidor da sonoridade do brega paraense, de seu "sotaque": o músico Mauro Raiz, no debate

sobre música brega ocorrido na Cidade Velha, referiu-se ao estúdio como a "universidade do brega".

No que se refere a esse movimento de institucionalização do brega paraense, há, como já se faz perceptível, muitas menções à mediação radiofônica. O fenômeno, que é apontado como algo do domínio periférico vai, de tempos em tempos, conquistando outros espaços e ganhando reconhecimento: se, nos anos 1970, tocava apenas nas AM, nas décadas posteriores vão adentrando algumas FM com perfis variados. O que não teria ocorrido exatamente de forma continuada e, por isso mesmo, tais processos vão ganhando matizes complexas na medida dado que novas vertentes do brega paraense vão surgindo.

Kim Marques, uma das figuras mais emblemáticas do brega pop (ou calypso) dos anos 1990, em certa altura de nossa conversa, fala dessas movimentações de ascensão e aceitação da música de sua geração. Alguns trechos da sua fala relacionam-se ao que Walmir Melo também comentou:

O que é que nós temos uma leitura hoje? Quem *tá* indo no nosso evento hoje, ele quebrou regras sociais, quebrou barreira, barreira de dizer que "ah, o público do brega é periferia", "o público do brega é esse...". Não, o público do brega não tem mais. Não tem como mais falarmos que o público do brega tem um público seletivo, não. Por quê? Aquela criançada que, naquela época, brincava de dançar brega e não podia ir pra festa pra dançar porque era de menor, hoje é doutor, hoje é prefeito da cidade, hoje é engenheiro, você entende? Então é o cara que *tá* na nossa festa hoje. [...] Hoje é ele que *tá* lotando as casas de show. Tanto que aqui em Belém hoje, as melhores casas de show de Belém, hoje toca brega. Antigamente não tocava, em 90 não tocava. Em 90, não entrava em rádio FM, o brega. A rádio Liberal não tocava, a rádio 99 não tocava, rádio Rauland não tocava nem Marajoara tocava. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

O brega figura como componente de formação de gerações e, ao passo que ele trata da assimilação das rádios, ele trabalha em cima do sentido de "quebra de barreiras": ele traz o comentário pra dizer que não há mais distinções em relação ao público do brega em geral - o que pode e deve ser contestado. O interessante da sua fala, entretanto, é a impressão que fica de que o brega, que antes era signo de periferia, passa a ser objeto de consumo de prefeitos e doutores: ou seja, da elite. Para tanto, a aceitabilidade das casas de shows em tempos recentes é também um dado essencial.

Tonny Brasil, que é contemporâneo de Kim Marques, relata uma passagem curiosa no que se refere à entrada, em específico, do tecnobrega em rádios "de elite" já, ao que parece, nos anos 2000.

TONNY BRASIL: E quem abriu a porta do rádio, pra tocar mesmo comercialmente uma música eletrônica, um tecnobrega valendo numa rádio elitista foi um camarada chamado Antônio Jorge Reis. O Antônio Jorge Reis era diretor da rádio Liberal FM e, por causa do tecnobrega, e por causa do brega, ele foi despedido da rádio. [...]

EU: A geração anterior tocou nas rádios?

TONNY BRASIL: A geração anterior não tocou nas rádios...

EU: Wanderley, Kim... O "Papudinho" tocou, não?

TB: Tocava na Marajoara FM, mas, por exemplo, em rádio de elite, rádio classe A como chamava a Liberal, não. Não tocava. Então o tecnobrega quebrou essas barreiras, entendeu? (ENTREVISTA TONNY BRASIL)

Fica sugerido que a entrada das vertentes do brega em programações mais "elitizadas" é algo cíclico e a quebra de barreiras vai acontecendo na medida em que novas vertentes vão se popularizando e alcançando ambientes e consumidores que não comporiam suas origens. E aqui é possível listar uma série de espaços, para além das programações radiofônicas que são como que conquistados pelo brega paraense. Com base nas informações trazidas pelos entrevistados e até mesmo na minha circulação pela cidade nos dias de trabalho de campo há algumas indicações nesse sentido: Gotazkaen, Lamusique (esses citados por Léo Platô), clubes como a Assembleia Paraense (uma conquista, segundo Hellen Patrícia), o próprio Café com Arte e casas como Fiteiro e Templários, onde eu mesmo observei performances de artistas como Fruto Sensual e Xeiro Verde.

É a partir dessas movimentações entre o periférico e o centro que surgem, então, consumidores que transcendem as camadas marginalizadas que teriam sido os "consumidores originais" do brega, o "bregueiro do subúrbio". Um dos entrevistados que poderiam se encaixar nessa categoria é o produtor audiovisual Léo Platô que, em diversos momentos de nossa conversa, colocou-se como esse espectador "deslocado" do brega (sobretudo no que se refere às vertentes tecnobrega e melody e a ambientes como aparelhagens).

Eu gosto de ouvir brega, mas eu não vou pra aparelhagem. Eu vou pra uma festa no Lamusique pra ouvir aparelhagem. Eu vou pro Gotaz [*Gotazkaen*] [...], eu vou pra uma festa que toque esse tipo de música só que... Aqui, entendeu? Sem ser lá longe, sem ser na Augusto Montenegro, sem ser em sítio, sem ser em aparelhagem.

Então, se parar pra pensar, o último episódio [*do Sampleados*], ele reflete a "aparelhagem de apartamento" que a gente chama. Essa aparelhagem *gourmet*, essa história do cara que não vai pra aparelhagem, mas quer *tá* consumindo a história toda. É o cara da periferia que olha pra mim e tem preconceito comigo. Porque eu não sou da periferia, o que que eu *tô* fazendo ali? (ENTREVISTA LÉO PLATÔ)

Essa última formulação sobre o periférico é reveladora: ao falar o que é, para ele, toda essa cultura da periferia, que ele mesmo diz abordar em suas produções, ele se envolve num jogo de aproximações e distanciamentos. Sua vivência na infância, seus passeios com sua avó pelo Ver-o-Peso, ou simplesmente a condição de belenense o colocam como parte da periferia - é inevitável, tal como afirmou Vladimir Cunha; por outro lado, mesmo apesar do interesse e abordagem do periférico e do brega em sua produção profissional, a periferia não o absorveria - ou ele não se vê à vontade em determinadas circunstâncias. Ao mesmo tempo em que ele vai desenhando essa relação algo ambígua, ele se afirma, então, como uma importante ferramenta dado que seu trabalho tem como uma das intenções a de valorizar a cultura da periferia.

Então hoje, de fato, o que a gente batalha é pra que isso seja reconhecido como algo legítimo, porque o preconceito faz as pessoas pensar [*sic*] que isso é coisa de doido [...], que isso é coisa de periferia, coisa de gente que não tem o que fazer e não é isso. É uma expressão artística muito importante. Isso movimenta um mercado inimaginável, isso sustenta famílias, isso alegra pessoas. É um organismo vivo [*uma metáfora recorrente*]. Tem que parar de ser menosprezado. Então é isso que a gente busca, pelo menos, através do *Sampleados*, através do nosso trabalho; é legitimar a cidade, a música, os artistas no nosso próprio veículo. Entendeu? (ENTREVISTA LÉO PLATÔ)

O produtor, diante do que descreve como preconceito e menosprezo, diz propor, com seu trabalho, a legitimação da cidade, seus artistas e sua música. Seu argumento, nessa defesa, se apoia em aspectos interessantes: o enquadramento artístico dessas expressões, seu alcance mercadológico e até a alegria que elas proporcionam. A websérie *Sampleados*, em sua fala, parece, assim, prestar um serviço de legitimação não só ao brega e à cultura de periferia, mas a Belém e ao Pará.

Para finalizar esse tópico, parece-me importante sinalizar que essas movimentações protagonizadas pelo brega têm tido relações com a atuação de outros mediadores que vão sendo convocados quando procuro entender o presente. Vladimir Cunha comentou, por exemplo, edições de uma festa chamada Meachuta, que teria um público LGBTQ+ e que abraçou o tecnobrega e a moda do treme no fim do primeiro decênio do milênio:

Nessa mesma época tinha o Meachuta, que era uma festa daqui que acabou sendo adotada pela galera GLS *teen*, né? E o Meachuta também destruiu essas histórias, assim... Tocava dubstep e tocava tecnobrega, e quando isso aconteceu ali de 2009 pra 2010, durou mais ou menos até 2012, 2013...

Muita gente começou a ir por um discurso fácil [*de*] que era um *hype*.  
(ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

Ele rechaça a tese do *hype* como única forma de compreender aquela penetração daquelas novas vertentes do brega. E isso me parece plausível dado que uma espécie de identificação do público gay, apontou Marquinho Pará, remontava tempos bem anteriores. A periferia é retomada em sua fala quando o assunto é a relação entre o brega, a dança e as festas de aparelhagem.

Então desde os anos 2000 até 2002, era muito presente os homossexuais nas festas, porque eles gostam de dançar muito e os caras dançam muito, dançam muito tecnobrega. Pega um cara, é... Um gay pra dançar um tecnobrega, os caras são um fenômeno dançando, assim, dançam melhor do que muita mulher até. E, assim, e pelo fato da aparelhagem ser de periferia, então era onde eles... Um espaço democrático, onde eles extravasavam toda a sua energia, e toda... O seu gênero, né? Toda a sua opção sexual sem preconceito nenhum, né, convivendo numa boa e tal, dentro desses ambientes. Até porque Belém não tinha casas noturnas específicas LGBT, com essa linha de, essa bandeira. Então, aparelhagem, é um espaço onde eles se sentiam bem à vontade, se sentem até hoje.  
(ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

A dança entre casais de homens, muito mais do que de mulheres, foi algo recorrente quando fui à festa de marcantes do Magnífico Ouro Negro (sobre o tema *cf.* MAGALHÃES, 2017). Uma "assimilação gay" do brega paraense parece ter sido um de seus maiores aliados depois da virada para os anos 2000: e a periferia, aqui, é tomada como espaço democrático para performances *queer*, algo que parece se desdobrar em formas de assimilação do brega paraense em esferas muito mais amplas. Pensemos em casos como o de Joelma e sua relação - hoje abalada - com a comunidade gay ou mesmo aquilo que foi se inscrevendo em torno de artistas como Jaloo e Banda Uó.

Outra forma de mediação que parece ter deslocado o brega, é algo relacionado a um festival belenense de música independente que, aos poucos, foi se abrindo para os artistas de origem periférica. Segundo Vladimir Cunha, o Se Rasgum - que a princípio se chamava Se Rasgum no Rock - teve alguns shows tomados como emblemáticos no que se refere à absorção de expressões musicais periféricas. Ele lembra de algumas críticas a essa absorção do periférico:

Aí começam aquelas burrices, né? "Ah, porque quando o Pinduca toca lá no Jurunas, ninguém vai.". Claro que ninguém vai. [...] O Hermano [*Vianna*] sempre falava isso, assim. "Tu é tão estranho pro lugar que tu

acaba sendo absorvido de um outro jeito, sabe?" [...] "Ah, o menino mora aqui no Umarizal e não vai ver o Pinduca quando ele toca lá no Limoeiro do Ajuru". Claro que não, cara! [...]

Assim, as pessoas já incorporaram dois gêneros marginais [*brega e carimbó*], aí é muito tu querer dessas pessoas que elas ainda vão lá onde o cara faz o negócio. Então, assim, quando o Pinduca tocou [*no Se Rasgum*], teve muito essa história. O que ninguém entendeu, assim, é que não é *hype*. Tu cresce ouvindo isso [...]. E nesse mesmo ano o Odair José tocou e foi foda, cara. A galera sabia a músicas... Aí vinha a mesma coisa, "ah quando o Odair José vinha em 87 lá no Lapinha, ninguém ia". Claro que ninguém ia, cara. Porra, o Lapinha era perigoso pra caralho. (ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

Um dos marcos desse processo teria sido um show de DJ Maluquinho em 2008 já na sua terceira edição. O sucesso teria ajudado a mudar definitivamente a feição do festival, que tinha, a princípio, um aspecto exclusivamente "fora do eixo". A consideração de Vladimir Cunha é ainda sintomática por levantar alguns artistas que, afinal, transitaram das margens para o centro depois dos anos 2000 - Odair José, tal como eu já apontei, me parece uma espécie de emblema desse consumo "tardio", pelas elites, do que veio a ser chamado de brega (sobretudo no Sudeste). Diversos outros artistas do brega paraense figuraram na programação do festival entre 2008 e 2018: Banda Tecno Show, Nelsinho Rodrigues, Tonny Brasil, Jaloo, DJ David Sampler (produtor ligado à gênese do eletromelody), DJ Ágatha (que trabalhou com a aparelhagem Tupinambá), Gang do Eletro, DJ Juninho Pop (do Super Pop), DJ Zenildo<sup>67</sup>,

Outra ocorrência muito importante nesse sentido foi próprio lançamento do filme *Brega S/A* (2009) e isso se fez presente na fala de Marcos Maderita da Gang do Eletro:

Ainda tem uma coisa também que fortaleceu muito, muito, muito nossa carreira que foi o *Brega S/A*. [...] Ele contou a história, né, o cenário<sup>68</sup>, o que rola de tudo no cenário musical e... O que rola na periferia, o próprio brega, o cara inventando na hora da batida [...] e eu criando lá letra e o Joe [*Benassi*] produzindo. Falou também das aparelhagens. Falou também do mercado [*in*]formal aqui, que os caras pegam um tanto de eletromelody, um tanto de música e transforma em coletânea pra vender. Eu não gosto de chamar de pirateiro, [...] os caras ali, totalmente, são produtores ali, legal, faz as coletâneas, são os produtores de coletâneas aí que rola. (ENTREVISTA MARCOS MADERITO)

<sup>67</sup> Página que dá acesso às edições anteriores de Se Rasgum:  
<http://www.serasgum.com.br/pagina/festival>

<sup>68</sup> Os entrevistados costumam convocar a expressão cenário, raramente falam de cena.

A periferia, novamente como uma espécie de berço do brega, é aqui agraciada pela visibilidade dada por um filme que "conta sua história" ao mesmo tempo em que mostra o processo de produção e circulação intrínsecos ao fenômeno: a pirataria aparece assim como prática essencial nesse espaço.

Por fim, listo aqui uma série de pequenas ocorrências midiáticas de alcance nacional que acabam sendo retomadas por diversos entrevistados - em alguns casos quando valorizam a si mesmos. A presença de artistas como Wanderley Andrade, Banda Calypso e Banda Tecno Show no *Domingão do Faustão* são recorrentes nesse sentido. Mas há outros casos como a edição sobre o Pará no *Central da Periferia* em 2006: apresentado por Regina Casé, lembrada por DJ Zenildo e que teve participações como as de DJ Zenildo (Brasilândia), DJ Iran (Musistar), Nelsinho Rodrigues, Banda Calypso, Tecno Show, Mestres da Guitarrada dentre outros.<sup>69</sup> Mais um objeto audiovisual nesses moldes foi comentado por Marquinho Pará, tendo ido ao ar em 1994: ele se lembra da gravação de um episódio do *Brasil Legal*, também apresentado por Regina Casé, no bairro do Jurunas quando era criança<sup>70</sup>. Um último caso foi citado pelos integrantes da Gang do Eletro: a participação da banda na abertura dos Jogos Olímpicos de 2016.

Tudo isso é convocado na fala nativa como indício de como o brega pode superar preconceitos e estigmas; mesmo que possamos relativizar tal percepção dado que a maioria desses espaços tendem a ser exatamente fundados na ideia de, convenientemente, visibilizar o periférico.

De qualquer forma, isso parecia tão sedimentado entre os interlocutores que falas como a que trago aqui fechando o tópico não causaram estranhamento:

O que é interessante também... Vindo da... Isso é uma impressão importante, é que o brega hoje em dia, ele tá muito elitizado também, cara. A elite paraense tá curtindo o brega de novo, tá entendendo? A elite paraense tá curtindo o brega. É que antigamente, como era, tinha essa lado da marginalização, entendeu? "Ah, isso daí é coisa de... de ladrão, de gente da baixada, da periferia...". Não, cara. Hoje em dia a galera lota festas como o Bregaço e paga 70 reais, cara, 60 reais pra entrar numa festa, tá entendendo? Antigamente não, o cara ia pra uma aparelhagem e pagava 3 reais pra entrar numa festa, 5, 10. Mas também, vai entrar num Super Pop, tu deve ter ido. Super Pop é caríssimo, cara. (ENTREVISTA DIEGO PIRES)

<sup>69</sup> Link para a edição: <https://www.youtube.com/watch?v=PP9nWGgyHqc>

<sup>70</sup> Edição completa do programa: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXj9EOnxkg&t=2351s>

Ao que se pode perceber a ideia de periferia orbita entre muitos e possíveis significados. Minha abordagem em relação à menção ao termo nas entrevistas é algo que surgiu quando, em meio às transcrições desses dados, eu me perguntei "mas o brega paraense vem de onde?". A periferia não é exatamente um significante excludente: e por isso mesmo me parece conveniente a recorrência da palavra em meio a essas histórias que abordam, em parte, a origem do brega paraense e as inovações que o atravessam. Como vimos, isso o coloca pareado a diversos outros fenômenos tais como a lambada, as aparelhagens, os estúdios, as rádios, as casas de show, os bairros, a cidade dentre outros. Agora o que fica também evidente é que o brega, cuja origem inegável se situa nessa órbita periférica, por vezes escapa alcançando esferas socioculturais talvez imprevistas. E isso eu sinalizei ao rememorar o caso que aproximou Waldo Squash e o Pet Shop Boys.

Lembro, por fim, que o último show em que estive no trabalho de campo ocorreu na casa chamada Café com Arte tendo como atração a Banda Fruto Sensual. Era uma festa claramente gay, de classe média e o bar localizado em uma região dificilmente tomada como periférica, o bairro de Nazaré.

Ao que parece, a partir dessas leituras, o periférico levantado a partir de falasse contrapõe a um espaço aparentemente elitizado, relacionado a práticas de consumo cultural/musical/festivo que se distanciam do brega nas práticas. Por outro lado, centro e periferia aparentam estar muito próximos dado que a cidade não operaria através de segmentações muito nítidas.

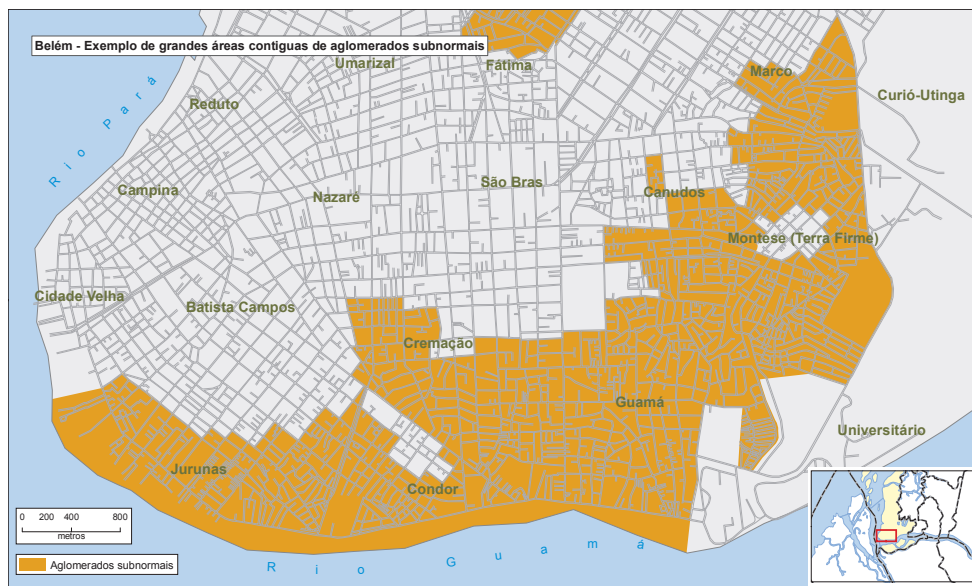
Com base em dados do IBGE de 2003<sup>71</sup>, Belém, em 2018, teria uma população em torno de 1,5 milhões de pessoas; estimava-se também que uma incidência de 40% de pobreza no município. Em 2010<sup>72</sup> o IBGE ainda anunciava que a capital paraense possuía cerca de 54,5% da população residindo em ocupações desordenadas em "aglomerados subnormais" espalhados por bairros como Jurunas, Condor, Cremação, Guamá e Marco. Belém estaria entre os 20 municípios brasileiros com maior quantidade de moradias nesses aglomerados: 88,6% teriam mais 1000 domicílios.

---

<sup>71</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/belem/>

<sup>72</sup> <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/15700-dados-do-censo-2010-mostram-11-4-milhoes-de-pessoas-vivendo-em-favelas>

**Figura 27 - Aglomerados subnormais selecionados em Belém**



Fonte: *Censo Demográfico 2010* (IBGE)

Dados como esses são fundamentais para "localizar" esse falar dos interlocutores em defesa do periférico e de sua musicalidade; inclusive as naturalizações e enquadramentos - tão recorrentes em textos midiáticos dedicados às "centrais da periferia" -, parecem fazer sentido diante de levantamentos como esses. A periferia figura, assim como condição da experiência do brega paraense. Em contraposição, são sempre recorrentes as caracterizações cosmopolitas, modernas de Belém: considerações, inclusive, que remontam à "Era da Borracha", quando a capital, em finais do séc. XIX, "dialogou de maneira particular com a experiência do moderno que então formava-se na Europa" (CASTRO, 2010, p. 9). Afinal, Belém, mesmo distante dos centros geopolíticos brasileiros, tem abrigado fluxos intensos dada sua condição portuária: e a imagem passageira desses fluxos parece abarcar outras questões, tais como disputas entre centros e periferias em torno do que é ou não (uma musicalidade) paraense.

#### 4.2 Uma periferia ao centro

A ideia aqui será buscar entender como a cidade de Belém figura em meio às narrativas em torno de sua musicalidade e mais especificamente do brega paraense. Todas as entrevistas que fiz se deram na cidade, bem como o trabalho de campo se concentrou sob seus domínios com a exceção à ida a uma festa da aparelhagem

Brasilândia na casa Jurunense em Santa Izabel do Pará, que fica na região metropolitana da capital paraense.

Quando tratamos da musicalidade paraense, não raramente há referências ao Caribe e à música de lugares como as Guianas, Guadalupe, Dominica, Martinica, Trinidad y Tobago, Venezuela dentre outros. Isso tende a ser comentado como uma espécie de traço importante em sínteses que vieram se configurando em torno do brega, assim como da lambada e do carimbó (LAMEN, 2013; SILVA, 2010; TINHORÃO, 2013). Essa localização "caribenha" torna-se também muito recorrente na palestra de Félix Robatto: ele indica uma série de artistas e conjuntos caribenhos que habitam um imaginário local belenense, além de se fazerem presentes nos repertórios de bandas e de DJs, tal como pude presenciar em distintas situações.

Ao tratar do músico Luis Kalaff, da República Dominicana - um nome ligado ao merengue, segundo Robatto - , há a informação de que ele é "encontrado nos camelôs [*de Belém*], inclusive". É inegável essa proximidade cultural com o norte da América do Sul e o Caribe, tal como já sinalizado, fui rastreando antes mesmo de iniciar o trabalho de campo a partir da bibliografia que aborda a música paraense (LAMEN, 2013) e também a partir de entrevistas feitas por Joelma e Chimbinha quando ainda estavam à frente da Calypso (tal como no programa *Zoombido*, apresentado por Moska, no Canal Brasil).

A entrada e circulação dessas "informações" caribenhas em Belém seriam consequência de sua condição portuária: "Pessoas que entravam no Brasil, que vinham pra Amazônia. Belém era um portal. Hoje em dia as pessoas viajam de avião e tal. Na época, não. Vinham de barco. Pegava e chegava no Brasil por Belém." (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)<sup>73</sup>.

Outro elemento não raramente convocado quando se trata de falar disso é a possibilidade da sintonia de estações radiofônicas através das ondas curtas e também das chamadas ondas tropicais. "E as coisas chegavam muito por aqui, através dos barcos, através das ondas tropicais, como a gente fala<sup>74</sup>, também. A gente conseguia sintonizar coisas mais próximas. Acredito que coisas da Venezuela, sabe? [...] Tem o Caribe venezuelano [...]." (PALESTRA FÉLIX ROBATTO).

<sup>73</sup> Fred Figner chegou primeiro em Belém trazendo o fonógrafo de Thomas Edison, por exemplo (TATIT, 2004). Há relatos semelhantes quanto à chegada de cinematógrafos (COSTA, 2008).

<sup>74</sup> "Como a gente fala" é uma expressão muito utilizada: demarcação identitária belenense/paraense.

Teria sido o gesto de nomear "as coisas" que chegavam por essas vias que teria ocasionado na propagação do uso do termo lambada.

[O] merengue, ele já chegou muito conhecido como merengue, tanto que muito das coisas que se grava aqui em Belém, se chama de merengue. [...] Tem músicas que se fala em merengue, "ah, Belém é a terra do merengue". Só que muitas coisas que chamam de merengue, aqui, não são merengue. Porque não é uma coisa típica da gente. Então, apelidos, que acontecem, assim como foi lambada. Diferente do carimbó, que se ouve carimbó e tu sabe o que é carimbó, e aquilo é carimbó e pronto. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

Tal como se faz perceber, o consumo musical em Belém realmente teria muitas contas a prestar ao Caribe, tanto que o merengue, que teria origem na República Dominicana (LEYMARIE, 1998), chega a ser tomado como expressão que designaria algum fenômeno de música popular local. Outros nomes acabam cumprindo funções semelhantes tais como zouk e cumbia que, não raramente, estão em títulos de canções. Há centenas de exemplos nesse sentido tais como "Merengue latino" com Gaby Amarantos, "Zouk do Rubi" de Tonny Brasil, "Cumbia do amor" com Banda Calypso, "La cumbia sensual" com Banda Sayonara etc.

Outra questão, relacionada a fluxos que atravessam Belém em função de sua localização, é trazida mais ao final dessa palestra, quando, novamente, uma figura da plateia tomou a palavra:

A efervescência cultural de Belém, eu tenho assim pra mim assim, a questão assim da Belle Époque, essa questão cultural. A gente ter tido o primeiro cinema, a primeira... Aquele momento da Belle Époque ele influenciou, pra mim, ele influenciou definitivamente a questão da efervescência cultural [...]. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

A expressão "Belle Époque" não é um dado ordinário: assim como esse "ar caribenho", uma refere-se a um determinante sociocultural, histórico e econômico e que remonta os tempos da "Era da Borracha" (CASTRO, 2010). Tal como a expressão indica, inclusive, há sempre a sugestão de que a cultura francesa teve papel formador em Belém; um processo que teria se intensificado mais ou menos no final do século XIX, período de apogeu da influência francesa pelo mundo, coincidente com um momento em que a capital paraense vivenciava uma condição interessante em termos econômicos.

Se, por um lado, esse fluxo intenso de pessoas proporcionou esse intercâmbio cultural, por outro há também uma dimensão de comércio (e contrabando) que acabam inevitavelmente sendo mencionada.

Essa questão de Belém ser um porto sempre permitiu a circulação de muita coisa... De disco, de equipamento, entendeu? O contrabando [...] ele sempre favoreceu [...] que essas coisas chegassem até aqui. Tem a questão da época da borracha que a fotografia chegou aqui quase na mesma época que chegou no mundo inteiro por causa da ligação com a França e tudo mais. [...] Então, Belém sempre teve essas interseções com o resto do mundo. E essa questão das aparelhagens, ela também acompanhou isso. [...] (ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

Reafirma-se a feição cosmopolita da capital paraense; sua condição portuária é algo que permite a circulação de "muita coisa": discos, pessoas, músicas, equipamentos etc. O que marca a diferença em relação a falas semelhantes acima expostas é a adição da palavra "contrabando": o que sugere que nem tudo o que entra(va) no país através de Belém pode ser considerado legal, permitido. Isso é um fator relevante por realçar o caráter "marginal" de sua história. Por fim, há algo sugerido aí que diz respeito à percepção que fui tendo de certo apreço tecnológico nas considerações dos entrevistados: as tecnologias<sup>75</sup> circularam por Belém (desde os tempos da invenção da fotografia, inclusive) acompanhando, inclusive, fluxos claramente mais globais.

Há relatos, ainda na palestra de Robatto, sobre a importação de equipamentos diversos vindos tanto do estrangeiro quanto do Sudeste como no caso instrumentos (guitarras e baixos elétricos, baterias e, dos mais importantes, sintetizadores) e outros aparatos (mesas de som, amplificadores, microfones, monitores de áudio etc.) trazidos supostamente de São Paulo no final dos anos 1970. Isso teria facilitado, tal como a inauguração daqueles primeiros estúdios, a rápida consolidação de um mercado fonográfico local e que se tornaria, inclusive, referência de qualidade nos anos 1980.

Na fala de Léo Platô, essa feição cosmopolita tem seus limites uma vez que nem tudo o que circula pela cidade, ou mesmo pela região Norte, corresponde às expectativas desse ser idealizado em sua fala, o belenense:

---

<sup>75</sup> Há uma perceptível valorização da tecnologia quando se fala do brega paraense e de aparelhagens: técnicas de reprodução de mídias, uso de telões de *led*, adoção de novas tecnologias de amplificação e projeção sonoras, a importação de instrumentos musicais ditos modernos dentre diversos outros casos.

Então, o cara que mora em Belém a vida toda sempre demora pra receber as novidades, nunca recebe o show da banda que ele gosta, entendeu? Nunca pode comprar a roupa que ele quer, porque não chega. Nunca pode comprar o equipamento que precisa pro trabalho, porque não tem. Tudo depende da internet, nós nos agarramos à internet. Então a internet pra nós é quase que uma mídia tradicional, porque é onde a gente se enxerga, é onde a gente se conhece, é onde a gente se descobre, entendeu?  
(ENTREVISTA LÉO PLATÔ)

Há uma contradição proeminente: outros entrevistados apontam que Belém, historicamente, veio absorvendo novidades sem grandes "atrasos"; Léo Platô, por sua vez, diz que "sempre" houve uma "demora" no que se refere a isso. Algo que, somente mais recentemente, com a internet, parece ter sido minimizado. A internet é como um meio tradicional para o belenense: a manutenção de fluxos culturais e tecnológicos através das redes virtuais são uma forma natural de dar visibilidade à cidade, ao Pará e às suas expressões culturais. Isso parece funcionar como um contraponto a um fluxo que é, em si, periférico: as regiões de troca cultural - com exceção da França - são também periféricas; seu porto não mais é a "porta da frente" do país.

Gina Lobrista, ao se valer de elementos identitários nortistas em suas performances - o slogan "a índia apaixonada"; a iconografia da bandeira do estado em diversos de seus vídeos; sua presença cantando e vendendo discos no Ver-o-Peso; e seu flerte com o carimbó - acaba dissimulando uma história algo mais complexa: ela é nascida em Pernambuco e sua família se muda para o estado porque seu pai foi tentar a sorte na Serra Pelada.

A gente morou pelo Sul do Pará em todo lugar porque procurava... Garimpo em garimpo. O ouro acabava num, tinha outro... Então em 92, a gente veio pro Moju, que é mais pra cá. Aí foi no Moju que a gente vem a conhecer Belém. Agora Belém mesmo, eu vim tentar a música, tem 10 anos. Tem 8 anos que eu canto na rua. Porque montamos uma banda, eu tenho uma irmã que é cantora e eu cuidava dessa minha irmã. [...] Montamos uma mega banda, muito grande. Mais aí nada da música tocar, nada dava certo. Aí eu resolvi gravar escondido, todo mundo aprovou minha voz em casa. E, por coincidência, eu gravei música da minha mãe. Ela era compositora também, mas minha irmã não gravava. [...]  
(ENTREVISTA GINA LOBRISTA)

Belém aparece, assim, como terra de oportunidades e, mesmo não absorvendo o trabalho anterior da cantora, ela tende a incorporar um orgulho paraense em distintas ocasiões. Tonny Brasil, que também endossa esse tipo de apreciação pela capital e pela cultura do Pará.

Eu nasci em Igarapé-Miri [...], mas eu vim com menos de um ano pra Belém e... No local onde nós, a minha família morava, numa casa de madeira, não muito longe, lá tinha uma boate chamada Dama da Noite, um cabaré. E lá no Dama da Noite, tal, eu tinha a possibilidade ouvir tudo quanto era música, né, essas música aí. Então eu ouvia The Fíveres [*The Fevers*], Trepidant's, essas coisas aí... As músicas internacionais a noite toda. Então ouvia essas coisas aí. Então a minha infância foi embalada com essas coisas aí. Não tinha rádio, então a gente ouvia essas coisas que tocavam lá. (ENTREVISTA TONNY BRASIL)

Geralmente Belém é adornada pelos sinais radiofônicos e pelas suas sonoridades (há sempre referências às bocas de ferro, rádio de poste e também à invasão do som pelas ruas através dos sonoros e das aparelhagens), mas há casos que acabam trazendo o testemunho de outras formas de vivência musical. O brega, nesse caso, é apontado como relacionado aos cabarés. Dito isso, é importante lembrar que Belém é como que um ponto de convergência abrigando em seu território um grande número de produções que, a meu ver, contribuíram decisivamente para a própria formalização do brega.

Isso é tão premente que há diversos relatos sobre como uma certa feição dessa produção brega acabou atraindo artistas estrangeiros em busca de incorporar o *sotaque paraense* em seus trabalhos já nos anos 1980. Marcos Maderito traz como exemplo a canção "Minha presa" de Zezé di Camargo, que teria sido produzida no estúdio da Gravasom de se juntar ao seu parceiro Luciano.

MARCOS MADERITO: Tu sabia que o Zezé, a primeira música dele, de sucesso, realmente foi gravada em Belém?  
 EU: Qual que é a música, você lembra?  
 MARCOS MADERITO: "Minha presa". [Foi gravada] aqui em Belém, na Rádio Marajoara. Pelo [EU: *Carlos Santos?*]. Não! O produtor foi Mestre Didi. (ENTREVISTA MARCOS MADERITO)

Outros entrevistados, como Will Love e Beto Fares, relembram o caso como certa dose de orgulho. A ida a Belém, ainda nos anos 1980, do cantor do Centro-Oeste que já vinha tentando a sorte na capital paulista, é algo que aponta para a ideia de que havia ali algo que chamava atenção em termos de produção musical. Beto Fares quando recorre uma última vez ao nome da cidade para falar mais especificamente da produção musical lembra do caso.

BETO: É... Tinha as gravadoras fazendo, pelo menos aqui, tinha o *casting*, de artistas que ficavam por ali, é... E essas pessoas que trabalhavam nas

produções desses artistas, né? Cada... Essa coisa mesmo do músico, o cara vinha lá sei lá de onde gravar o disco "ah, eu queria gravar meu disco assim, assim...". Aí o cara chamava o Anaice, chamava o Manuel Cordeiro. Manuel Cordeiro, ele, depois do Beto Barbosa, ele ficou inacessível, ficou inacessível. Muito sucesso, muito caro. Aí começam a aparecer esses outros caras.

EU: Pois é, Gretchen veio gravar aqui... Dentre outros.

BETO: A Roberta Miranda, foi acompanhada, e gravou algumas coisas por aqui.

EU: Zezé di Camargo, falaram que a primeira gravação dele foi feita em Belém.

BETO: Por causa dos sotaques, né. Então... [...] Muito da música do Ceará foi feita aqui também. (ENTREVISTA BETO FARES)

O trecho da entrevista de Fares reitera a impressão cosmopolita que envolve a cidade: há uma estrutura de funcionamento dos estúdios que parece ter conseguido chamar atenção dessas figuras que buscavam incorporar a fórmula de sucesso paraense, que já reverberava pelo Norte e Nordeste nos anos 1980.

Mais recentemente, como se sabe, o circuito bregueiro de Belém, para usar a expressão cunhada por Costa (2009), acabou também atraindo os olhares estrangeiros em função da configuração mercadológica que se instaurava como contraponto plausível diante das crises enfrentadas pelo mercado fonográfico tradicional. Abordagens como as do filme *Good copy bad copy* (2007) ou programa *A Liga* (Band, 2012) acabam sintetizando essas formas de descrição do fenômeno.

A incidência de fenômenos de música popular "mais contemporâneos" nos shows e nas festas que vivenciei em Belém foi algo chamativo. Forró (com destaque para Wesley Safadão e Aviões do Forró), arrocha, sertanejo (sobretudo o chamado "feminejo"), funk e reguetón foram alguns dos gêneros que ocupavam as paisagens sonoras ao lado das mais variadas vertentes do brega paraense.

Ao ocupar esse lugar quase que central no que se refere ao brega no Brasil, a cidade, por sua vez, acaba sendo colocada como "concorrente" de uma outra capital: Recife. E Kim Marques fala um pouco disso traçando algumas aproximações entre as capitais:

A Calypso foi lançada por Recife, ela não chegou a ser lançada realmente pelo Pará. Então, essa, a proximidade, lá tem o Ver-o-Peso do Recife como nós temos o Ver-o-Peso aqui. [...] Ou seja, é uma proximidade muito grande. E é longe, isso que é mais interessante. Pra você chegar em Recife, depois você passa Maranhão, é, passa Ceará, aí você vai e passa no Alagoas, você pula um monte de estrada pra chegar em Recife. E por que é tão parente, e tão igual? É o estado que mais tem cultura popular, Recife e o Pará também. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

Recife, tal como Belém, é capital de um estado que se destacaria pela força de sua cultura popular; isso, no caso, autoriza Kim Marques a aproximá-las tanto. Ele segue traçando esses paralelos quando eu pergunto qual seria a diferença entre o brega de lá e o paraense:

É muito pouca [*diferença*], é isso que eu digo pra você. O nosso maior produtor de Belém do Pará, da nossa música popular é Dedê, que é produtor da Calypso, que é produtor de todos. O maior produtor de música popular do Recife é Tovinho, que hoje está com a Joelma, produzindo Joelma. Então Dedê está com Chimbinha e o Tovinho... Os dois produziam em conjunto a Banda Calypso [...]. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

O excerto sugere um intercâmbio entre as capitais e Belém parece ocupar até mesmo um espaço referencial no que se refere ao âmbito de produção e consumo musicais. Não por acaso, outros artistas como Wanderley Andrade e Valéria Paiva frisam que falar para o mundo a partir de Belém tende a ser algo valorizado e apreciado.

#### **4.3 Brega paraense: espaços de consumo e de produção**

Ao fim de seu depoimento no hostel em que eu me hospedava, Kim Marques me levou para uma visita frustrada ao estúdio do Dedê. Saímos em direção ao recinto em sua Duster de cor grafite e, enquanto varávamos pelas ruas de Belém, o músico fez questão de dizer que, em Belém, não há muitas fronteiras entre bairros de subúrbio e bairros mais elitizados. Foi chamando atenção que interlocutores traziam considerações semelhantes:

Belém é uma cidade sem fronteira, então, por exemplo, não tem delimitações geográficas que dizem assim "esse bairro é de rico, esse bairro é de pobre, esse bairro é de classe média..." [...]. Eu morava no Jurunas, é, a 4 quarteirões da Praça Batista Campos, que é uma praça de classe média alta, bairro de classe média alta. E a três quarteirões do Jurunas onde tinha casa de madeira, vala e buraco na rua, e não era pavimentado. (ENTREVISTA VLADIMIR CUNHA)

Todos na cidade pareciam ter alguma familiaridade quando tratavam lugares como sedes, clubes, festas de aparelhagem, bordéis, bailes da saudade... O ex-controlista Walmir Melo tendeu a falar de Belém, por exemplo, como um emaranhado de bairros que se distinguiram em função das sedes e clubes que abrigavam.

Existia, existia as sedes, tidas sociais, e as gafieiras, *tá?* As sedes tidas sociais aqui em Belém. A gente pode, é... Ouro Negro. Aí, o que era Ouro Negro? [...] A sede dos funcionários da Petrobrás. Que era Ouro Negro que era de, no Humaitá. [...] Na Pedreira, tinha o Santa Cruz que era o clube de futebol, que tinha a sede dele. O Estrelinha, que também era um clube de futebol, que tinha a sede dele. [...] Então o pessoal denominava gafieira. Bora botar lá... Na Pedreira digamos era o Asas do Brasil. Na verdade era natural tu vê, na época, que a droga mais pesada e mais popular pro suburbano era a maconha, era natural tu vê o cara fumando maconha no banheiro. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

As sedes (aqui aproximadas do significante gafieiras), os clubes (sedes "tidas sociais", mais elitizadas), os bairros e avenidas são como elementos constituintes dessa cidade no que se refere à circulação de músicas em festas de natureza variada, porém sonorizadas pelas parafernalias das aparelhagens. A menção à maconha diretamente ligada ao suburbano chama atenção por fazer eco ao que discuti no tópico sobre o periférico e marginal. Como se é de esperar, Belém surge na fala desse sujeito como a "cidade das aparelhagens". E, nisso, muitos nomes desses empreendimentos acabam sendo convocados quando se fala da cidade e de seu próprio labor.

Eu trabalhei, eu trabalhei no Flamengo, eu trabalhei no Brasilândia do Zenildo, eu passei... Tirei umas festas no JackSom, uma aparelhagem que tinha aqui em Belém também. Aí depois eu voltei pro Flamengo. Quer dizer, na verdade eu trabalhei... Em aparelhagem, eu trabalhei nessas 4, 4 aparelhagens. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Beto Fares também faz relatos em torno das sedes e dos clubes trazendo, ainda, aquilo que muitas vezes aparece dissimulado quando esses entrevistados apontam para o caráter marginalizado do tipo de ocorrência.

Então, em Belém, não existiam casas de espetáculo, existia o Theatro da Paz, mas não era um espaço pra esse tipo de música. Era um espaço pra música erudita, pra ópera, como é até hoje. Então, onde é que a música ao vivo se dava em Belém? Nos clubes sociais e nos clubes do baixo meretrício. É, aí, esses clubes sociais, eles basicamente trabalhavam com a... Fazendo cover. E nessa zona, que a gente chama aqui, que é a zona, né, era onde tinha, em Belém, era onde tinha a prostituição. Era onde se encontrava, é... Manezinho do Sax, esse pessoal, né. [...] A onda se encontrava os guitarristas tocando, esses cara que tocavam guitarrada, era... Eles tocavam tudo na Condor, na zona, era aí que eles tocavam. E esse movi... Era uma coisa muito forte. Eu ia muito, eu ia nas festas que aconteciam no Palácio dos Bares e tinha um trapiche. (ENTREVISTA BETO FARES)

A proximidade do bar citado ao rio Guamá sinaliza a circulação de pessoas: lá há um pequeno convés onde diferentes tipos de barco aportam. Eu vi o Palácio dos

Bares, por exemplo, quando ia tomar um barco "po po po" para a ilha do Combu. Este é outro canal de entrada e saída daqueles que chegam a Belém pelas águas. Trata-se de um importante reduto para a circulação de expressões musicais que seriam chamadas de música brega (também de lambada) desde os anos 1970 (LARÊDO, 2003)

Beto Fares lembra, em meio a seus relatos, que as festas de aparelhagem (ou sonoros) podiam, ainda, ocorrer com a ocupação de espaços públicos, descampados, em ocasiões festivas das mais variadas ordens (de festas carnavalescas a festividades religiosas como o Círio.)

BETO: Aqui em Belém, no período junino, tinham as festas de rua. Então, o cara pegava, aqui "eu sou teu vizinho, nós temos uma rua aqui...". Se combinam, sei lá, 8 vizinhos, aí fazia um cercado, cercava a calçada aonde o pedestre anda, e contratava essas aparelhagens pra fazer essas festas... As festas, os sonoros, né, as festas de sonoro [*corrige o ato falho*]. Então, eles conseguiam sonorizar meio quarteirão, entendeu?

EU: Incomodava já...?

BETO: Incomodava bastante [*risos*], principalmente quem não podia ir. Eu era menor de idade, eu tinha que entrar cedo, eu ficava na minha cama doido pra tá lá. Ouvindo claramente o que *tava* acontecendo. (ENTREVISTA BETO FARES)

Além do mais é muito comum a menção a algumas casas de show que davam espaço para essa música de periferia. Hellen Patrícia fala um pouco sobre o Xodó quando lhe peço para falar do trabalho de seu pai.

Então ele era muito conhecido nesse meio. Aí ele comprou o Xodó e o Xodó virou uma referência de música regional, né. Por causa que ele deu muito apoio. [...] O Beto Barbosa apareceu no Xodó, A Banda Calypso apareceu no Xodó, né, eles faziam shows lá. Lançaram CD lá. A foto do primeiro CD da Calypso foi no palco do Xodó. Foi no palco do Xodó. Eles só não gravaram lá [*no XD*]. O Chimbinha que gravava muito lá. [...] Ele tocou com muita gente: tocou com Roberto Villar [...]. A Gaby chegou a fazer show no Xodó. (ENTREVISTA HELLEN PATRÍCIA)

Se Belém se compõe de sedes, clubes e bordéis, ela também pode ser descrita como lugar em que casas de show concatenam a circulação diversos músicos ligados ao brega, muitos deles de fora da cidade. Marquinho Pará assinala, ao tratar das movimentações do brega pós-anos 2000, uma casa que teria dado continuidade ao Xodó. " O que o Xodó foi antes. Antes era o Xodó a casa do brega, depois a Pororoca ficou mais de uma década funcionando como a casa do brega e do artista paraense, né." (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ). Belém é descrita, quando se relatam essas casas de show, como um espaço de convergência que tornou carreiras musicais

possíveis servindo, inclusive, como vitrine para artistas que se tornaram nacionalmente reconhecidos, inclusive.

Se antes eu falei desses espaços que comportam shows, festas de sonoros/aparelhagem, aqui me refiro mais explicitamente a mediadores como as rádios e as gravadoras que, como eu já disse, são sempre trazidos em meio aos relatos em torno da "evolução" do brega paraense. No que se refere às rádios, há, pelo menos, duas principais citadas pelos entrevistados tais como: a Rauland, já foi citada quando eu comentei o surgimento da ERLA e a Marajoara, empreendimento ligado ao nome de Carlos Santos. E, como eu também já mencionei, a abertura das FM ao repertório brega é sempre relatado como uma conquista:

EU: Tocava [*brega*] em AM?

WALMIR: AM, eu acho que a primeira rádio a abrir pra tocar um pouco brega em rádio... Música brega, foi a Rauland [*95,1 hoje em dia*]... Rádio Rauland, que é a FM mais antiga de Belém, né.

EU: Ela existe hoje?

WALMIR: Existe. Continua sendo uma das rádios de Belém, né.  
(ENTREVISTA WALMIR MELO)

Outros personagens relacionados ao brega vão surgindo em meio a relatos sobre as relações entre o brega e alguns programas e estações de rádio: muitos produtores musicais, inclusive, atuaram no rádio.

O Beto Brasil como ele, na época, também tinha essa força todinha. Ele tinha um programa aqui em Belém que era referência em audiência que era o *Mexe-Pará*, Silvinho Santos, filho do Carlos Santos. E o Beto Brasil, ele era o DJ desse programa e o Silvinho apresentava. Então, daí desse programa, muitos artistas também estouraram, devido ao sucesso do programa. E o Silvinho tinha o estúdio. Então o Beto Brasil começou também, né, a produzir; criar batida, *loop* e tal... No estúdio com o Silvinho. (ENTREVISTA HARRISSON LEMOS)

Beto Brasil, junto de Silvinho Santos, no programa radiofônico *Mexe-Pará* (Rádio Marajoara), aparecem como peças fundamentais dessa valorização do brega em tempos mais recentes. As relações entre as distintas vertentes do brega paraense e as rádios de Belém são celebradas por distintos entrevistados quando se referem não apenas à popularização dessas músicas, mas seu consumo por distintas classes.

Agora, em concordância com alguns apontamentos trazidos por Robatto e ainda reverberando a questão das rádios, certo cosmopolitismo de Belém acaba sendo apresentado no que se refere à presença de artistas paraense no *casting* de gravadoras

maiores e de outras localidades. Walmir fala como elas possibilitaram a vinda de nomes do brega de alcance nacional.

Eu quando eu trabalhava com aparelhagem, conheci muito cantor é... Até de nível nacional que vinha, ou vinha com os divulgadores, né, na época tinha as grandes gravadoras, né, que tinha o... RCA, Copacabana, Chantecler... E ela trazia o artista que lançava uma música, um disco. E ele vinha pra cá pra Belém fazer o trabalho e geralmente eles vinham final de semana. Por quê? Pra pegar as festas de aparelhagem. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Belém aparece, assim, como território estratégico no que se refere às campanhas de divulgação de artistas de gravadoras "grandes". Se, de um lado temos uma circulação quase que viral da música caribenha, do outro o brega (não só o local) circulava pela capital não só pelas rádios, mas também nas festas de aparelhagem. Na sequência da fala acima, peço um exemplo de algum músico que ele tivesse conhecido em uma situação como a descrita, ele fala prontamente: Amado Batista.

Harrisson Lemos, fala um pouco sobre a Gravasom em tempos mais antigos, ao comentar suas experiências de vida em outras quando se coloca analisando aspectos relativos à circulação da música na cidade - gesto muito comum entre os entrevistados:

Assim, deixa eu te explicar, bem do início. A minha família, na verdade, é uma família de músicos, certo? Meu pai, Cláudio Lemos, ele é produtor musical e tenho duas tias também que são cantoras que é a Cleide Lemos e Selma Lemos. O meu pai era da banda Os Panteras, era banda antiga pra caramba aqui de Belém.

Então assim, ele sempre teve estúdio, eu cresci na verdade, nesse meio. Contato com músico, contato com os cantores de brega, tipo Alípio Martins, que gravava nos estúdio dele. Essa galera do brega todinha, antigo, né, tudo meu pai produziu, a maioria deles, quando gravava, na época, era Gravasom, que era uma gravadora do Carlos Santos, que era onde era gravado a maioria dos artistas aqui de Belém [...]. Ele tinha até um selo, que era Gravodisco, se eu não me engano, né? (ENTREVISTA HARRISSON LEMOS)

Belém aparece mais uma vez como aquele lugar que hospeda historicamente movimentações e artistas ligados ao brega: os nomes citados são essenciais e ajudam a compor essa constelação de gente que esteve no seio do cenário brega de Belém. O selo e a gravadora citados são, além do mais, como que fatores determinantes para o surgimento e perpetuação do fenômeno.

Marquinho Pará fez alguns comentários mais detidos sobre os traços do mercado do brega paraense após a virada do século. Ao comentar a Banda Tecno Show ele faz um relato interessante sobre o alcance das vendas dos CDs do grupo. Curiosamente não se faz menção a gravadoras, algo que parece perder a importância no âmbito da produção pós-tecnobrega.

É, eles tiveram 2 CDs só, na época, foram 2 CDs. *Volume 1* e *Volume 2*. Banda Tecno Show. É, foi *Tecno Show e ponto final* e *Volume 2, Reacender a chama*, foi... E assim, venderam muito CD [...]. Teriam vendido cerca de uns 50 mil CDs na época. O que não daria um CD de ouro na época, né. [...] E foi um CD, um dos poucos CDs comercializados em Belém, que quase nenhuma banda tem um CD físico, ou quase nenhuma banda lança um CD, né. Então é uma das poucas bandas que conseguiram lançar um CD e, talvez a banda de tecnobrega que mais comercializou, que mais vendeu, que mais fez sucesso da história da música paraense no tecnobrega. Já tivemos muitas bandas grandes, de sucesso, mas eu tô falando do tecnobrega em si. E, pelo talento do Marquinho, do Maluquinho, e, pela grandiosidade da estrela da Gaby e tal. (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

Belém do início dos anos 2000 torna-se palco para diversos pequenos fenômenos relacionados ao brega paraense: o sucesso da banda em questão, a ascensão do tecnobrega, o comércio não muito convencional de música (sendo os CDs da Tecno Show uma exceção). Marquinho Pará tem uma relação especial com essa banda e por isso gasta algum tempo comentando sua trajetória.

Ele também comenta a importância da pirataria para as recentes vertentes do brega em Belém:

Aí os camelôs entram, porque, se não fosse... É, Belém, ela tem uns aquecimentos políticos. Tinha, sempre teve bastante camelô em Belém, né? Por ser uma cidade longe do centro, é... Os extremos do Brasil se queixam muito do Brasil. Se queixam muito, né, pelo abandono que o Brasil dá nesses extremos. Depois, é, apesar... Tu chegar em São Luís [...], o Maranhão invadiu Belém. Então, os maranhenses, com a invasão maranhense aqui, os camelôs, proliferou... Se a [Av.] Presidente Vargas tinha um camelô a cada esquina, com a vinda dos maranhenses, eram quarteirões inteiros, de camelôs. E esses camelôs, eles vendiam, eles vendem, né, pra uma classe de poder aquisitivo menor. [...] Como essa música, precisava da força desses camelôs, eles aceitaram, né... Botar esse, essa música lá. Mas ela vai ficar mesmo, ela vai ter um impacto mais, maior na população, quando ela vira pirataria [*ênfático*], quando as primeiras gravadoras de CD apareceram, é, as primeiras multi-gravadoras, né, porque a gente gravava só, né. Isso criou uma força, e se criou um mercado assim: pro artista, ele não queria nem saber se ele *tava* sendo roubado ou não... Ele queria que a música dele tivesse no camelô. (ENTREVISTA BETO FARES)

Essa fala não apenas vem reiterar que a pirataria não foi, de um modo geral, nenhuma pedra no sapato dos envolvidos com a produção brega pós-anos 2000, mas busca apresentar alguns dados relevantes em relação a esse fenômeno à parte. Em primeiro lugar, ao tratar da questão, ele afirma ter havido uma migração intensificada de pessoas vindas do Maranhão - tendo a apostar que há também um grande contingente aí de gente vinda do interior do estado também. Como consequência, teria havido um aumento significativo desse mercado informal que costuma ocupar ruas e calçadas nas cidades. Em grande medida, ao que parece, esse mercado se aqueceu muito em função da popularização dos meios de produção e reprodução sonoras. Ou seja: de um lado passa-se a utilizar o computador como importante ferramenta para composição e gravação musicais; do outro os dispositivos de cópia e reprodução de mídias acaba se tornando elemento decisivo para a circulação e capitalização em torno do brega paraense nesses últimos 20 anos.

Os artistas, por sua vez, parecem preferir ser escutados a serem pagos por direitos autorais. A informalidade que marca o trabalho de diversos produtores musicais e artistas é um capítulo à parte do brega paraense e que tem, na gravação de versões não declaradas - "paródias" -, um exemplo contundente. Muitos sucessos de execução desse período, o que poderia se converter em arrecadação, passaram longe de registros legais. O que compensa essa balança refere-se à contratação para apresentações ao vivo em festas, em aparelhagens ou casas de shows (AMARAL, 2009).

A Marcos Maderito, por exemplo, afirma que aquilo que se convencionou ser chamado pejorativamente de pirataria acaba sendo ressignificado em meio às movimentações em torno do música em Belém após o "advento do tecnobrega"; cunha-se, inclusive, a expressão "pirataria do bem" para realçar o aspecto positivo da prática (AMARAL, 2009; COSTA, 2009). O curioso aqui é que Maderito não apenas se alinha a esse tipo de entendimento, mas sugere algo diferente ao afirmar que "os pirateiros" são como que parceiros, fazem música juntos. À época da entrevista, isso me parecia se referir, possivelmente, à feitura de canções que tematizam, tal como se faz com aparelhagens e com equipes, grupos que montam e vendem compilações com novas canções: ele cita como exemplo, os "Kanalhas do Comércio". Pelo que consegui apurar, os "Kanalhas" assinam coletâneas incluindo variados "hits do momento" em vertentes como arrocha, melody, tecnomelody, marcantes, baile da saudade etc.

Marcos Maderito admite, por fim, que há muita volatilidade em meio a esses processos marcados informalidade. Manter-se produzindo e sendo escutado torna-se, no âmbito do brega paraense, um desafio sem igual.

Cara, se a música for realmente boa mesmo, tem música que é passageira, tem música que parece chuva das 3 [...]. Passa uma semana já acabou. A nossa não, a nossa fica, fica eterna porque fica numa qualidade boa. Não só toca aqui em Belém como toca pra fora. Porque os 3 DJs tá bem pra fora. No estado do Macapá, como no Maranhã, como o amigo que toca na França, amigo que toca na Inglaterra, que toca também na Alemanha. O Waldo tem amigos também que tocam na Holanda [...] Aí bota também no nosso *Soundcloud*, nos nossos *link*, né? (ENTREVISTA MARCOS MADERITO)

A boa qualidade da música é algo que possibilita sua maior permanência nas "paradas de sucesso periféricas" - para cunhar uma expressão de Hermano Vianna (2006). O interessante é que, em meio a essa explanação, as bordas de Belém precisam ser transpostas para que isso seja ainda mais contundente: e aí ele aponta diversos outros lugares onde, supostamente, essa música tem reverberado<sup>76</sup>: Macapá e países europeus.

Interlocutores como Hellen Patrícia, Harrison Lemos e Diego Pires apontam que Belém, nos anos 2000, é tomada como território dominado pelas aparelhagens e isso, para muitos músicos, é algo danoso. Afinal, as bandas e as casas de show acabam perdendo espaço para um tipo de entretenimento itinerante que trouxe uma série de outras peculiaridades (telões, muita potência sonora, estruturas metálicas atraentes, naves totêmicas) e que prescindem da contratação, geralmente dispendiosa, de conjuntos musicais como o dela.

A festa Bregaço, bem como a Esfrega foram ocasiões relevantes no campo porque sinalizavam uma espécie de contraponto ao domínio das aparelhagens - e ao que mais vem sendo produzido sobre o brega paraense. Lembro que, na primeira, pude ver shows das bandas Los Bregas e Gigantes do Brega; foi também nessa ocasião que consegui os contatos de Marquinho Pará e Harrison Lemos assim como pude ter conversas mais informais com figuras como DJ Maluquinho, Josiel Correa (MSynck), Bruno Mafra (Bruno & Trio), Coelho (guitarrista do Gigantes do Grega), Timba (percussionista envolvido em inúmeros trabalhos). A edição do Esfrega, por

---

<sup>76</sup> A Gang do Eletro tem tido algumas saídas em festivais estrangeiros de música eletrônica, mas aqui, ao que parece, ele se refere a DJs que escolhem suas produções e as tocam em suas festas.

sua vez, teve shows com Nelsinho Rodrigues (junto do Los Bregas) e Lenne Bandeira: personalidades muito reconhecidas e ovacionadas.

Apesar de surfar na onda "revival" dessas festas, Harrison Lemos ressalta a importância de se produzir música nova, de apresentar novidades, enfim, de fazer o brega evoluir. Em meio a isso, ele solta alguns comentários em torno das facilidades tecnológicas atuais que permeiam a produção musical:

Hoje, cara, além de se ter uma facilidade muito grande de gravar. Porque hoje em dia é fácil, qualquer um pode produzir uma parada aí. Quem não sabe chama músico pra executar. Mas o, a base do ritmo, a essência do ritmo o cara faz. E pra gravar isso daí [*em contrapartida*] tem que ter o *feeling*, o cara tem que ter aquela visão porque... Porque pra gravar esse ritmo aqui de Belém é complicado. (ENTREVISTA HARRISSON LEMOS)

Embora a democratização da acessibilidade das tecnologias seja algo apontado, não é exatamente uma tarefa simples gravar "esse ritmo".

O comentário serve como um gancho para retomar as ideias de Tuan (1983) à luz dessa tentativa de localizar alguns nós em meio a tantos fluxos percebidos, experienciados. A periferia aparece como um lugar natural de pertencimento do brega paraense: e aí incluindo práticas de sociabilidade e o trânsito de outras musicalidades também periféricas - elementos que são contrapostos mais abertamente a modos de ser elitizados instaurados em um âmbito mais local, o da cidade. Nos termos do autor o periférico pode ser compreendido como um espaço mítico, aquele resguarda uma visão de mundo, uma cosmologia (TUAN, 1983).

Seu contraponto, essa elite, reside em Belém, que incorpora, por sua vez, a ideia de um "espaço pragmático" dado que é enquadrada na fala nativa como um centro de convergência desses fluxos periféricos. Esse caráter torna-se, inclusive, uma condição favorável dado que concatena a cultivo abundante e inovador de um tipo de música - periférica, talvez mitificada em determinados âmbitos de consumo - alcançando espaços talvez jamais imaginados.

## CAPÍTULO 5

### Derivas temporais

A dificuldade em se apontar, ao longo da pesquisa, uma questão que desse conta das complexidades que vem sendo apontadas refere-se, em grande medida, às dificuldades de se dar, de fato, um sentido muito fechado ao brega paraense. Quando me desloquei para Belém, havia uma ideia, talvez contaminada por esquematismos historicizantes mais fechados no que se refere a compreensão da música popular feita no Brasil. Tão logo comecei as derivas por Belém percebi que isso não seria uma tarefa nem mesmo possível dada a pluralidade de músicas populares com as quais fui tendo contato.

Isso não quer dizer que não tenham sido expostas tentativas de se apreender o brega historicamente. Em uma pesquisa mais voltada à dimensão mercadológica-econômica, a vertente tecnobrega foi assim descrita, por exemplo:

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega. Mais recentemente, vieram o cyber-tecnobrega e o bregamelody, todos influenciados pela música eletrônica, que circula mundialmente na web. (LEMOS; CASTRO, 2008, pp. 21-22)

Tendo em vista as discussões sobre a música popular no Brasil e o brega no segundo capítulo, fica difícil conceber com clareza a que se refere uma expressão como "brega tradicional". O brega, afinal, vem funcionando como um guarda-chuva abrigando expressões até mesmo díspares. Tal volubilidade o torna, por sua vez, um interessante campo de batalha. E aí reside parte de sua importância: é um significante abundante de significados que se modalizam de acordo com as circunstâncias e conveniências expressadas nas mais variadas formas de uso do termo.

Outra questão que oriunda dessa citação é a sugestão de que a passagem de um "brega tradicional" até a chegada a um "bregamelody" poderia ter seguido um caminho diacrônico-linear em que uma vertente veio superando a anterior e vigorando até que outra vertente viesse a superá-la. Inclusive, há muitas tentativas de organizar o brega paraense de formas semelhantes em diversos dos depoimentos colhidos em campo. Entretanto, as discordâncias entre uns e outros aliadas às sobreposições,

imprecisões e confusões bem como às referências a inovações que o atravessam ("evoluções") não permitem esse tipo de esquematismo.

É nesse sentido que a proposta aqui é descrever o fenômeno no gerúndio: o brega paraense vem sendo... O que ele foi já é um campo muito amplo de possibilidades e o que ele se torna não é algo exatamente claro e enclausurado: assim, o brega, no caso paraense, vem sendo um conjunto de linhas de força e disputas discursivas ao mesmo tempo em que é vivenciado coletivamente. Assim, mesmo aparentemente indisciplinado, é potencialmente uma espécie de tradição que ajuda a moldar, inclusive, formas de conceber o que é ser paraense e de vivenciar a musicalidade em seus espaços de pertencimento.

No capítulo anterior, foram apresentadas tentativas de conceber e explorar as espacialidades convocadas nas narrativas sobre o brega paraense. O que se busca, neste, é dar conta de como o fenômeno vai se delineando temporalmente tendo em vista os apontamentos dos interlocutores. Para que tais narrativas se erijam há uma série de estratégias que aponta para formas de se tomar o brega paraense - e suas variantes - como aquilo que identifica o lugar no tempo, mesmo que esse tempo não seja algo muito preciso.

### **5.1 Passados presentes: diálogos em processo**

A matriz caribenha é um dos elementos distintivos mais convocados e convenientes quando se fala não só do brega em específico, mas também da formação da lambada, da guitarrada e, em alguma medida, do carimbó (TINHORÃO, 2013; LAMEN, 2013). O Caribe, assim, aparece recorrentemente como uma fonte, uma origem para a música paraense, que não se encontra apenas no passado e atua ainda hoje para sua "evolução".

Félix Robatto fala de elementos caribenhos como referências determinantes/fundantes na constituição de uma musicalidade dita propriamente paraense: o rádio, o contrabando, a pirataria, os cabarés e até o cinema são apontados como importantes mediadores.

E quando começou a fazer esse sucesso, eles [*as músicas de origem caribenha*] começavam a tocar muito... Esses países da, de três países, bandas de três países da, do Caribe. Que é Dominica, Guadalupe e Martinica que eu falo. O Haiti, que já é mais próximo [*da*] Jamaica e tal, que é mais pra banda daqui, já fazia um ritmo chamado compas, que

vocês... Todos conhecem o compas aqui, só que... Por nome não se conhece. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

O Caribe é como que a progenitora de algumas tradições de música popular que tomam conta de Belém depois desse período de amálgama que se situa, por sua vez, entre os anos 1960 e 1970. Curiosamente o que surge daí já são coisas tomadas como que propriamente paraenses: ele toma expressões como "Belém, terra do merengue" como exemplo.

Ao falar do brega, ele traz, então, um componente francês.

A influência da música francesa, depois eu vou botar um cara, é... Do Caribe, que ele já tem uma influência direta da música francesa. Inclusive eu vou chegar nesse ponto, que é a parada do brega. A gente até postou umas coisas esses dias, né. Que tem a ver com o brega. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

Ele não mostrou o "cara" e, por isso, fica um terreno meio nebuloso quando se fala dessa herança francesa mais direta sobre o brega e que é mediada pelo Caribe. Em outro momento ele reafirma a relação abrindo, inclusive, mão da palavra "influência": "O brega, o brega, bicho, é música francesa, é música... Tu vê, música francesa dos anos 50, 60, é muito parecido com o nosso brega aqui, cara." (PALESTRA FÉLIX ROBATTO).

Kim Marques, músico de uma geração anterior à de Félix, e que chega a dizer que o trabalho de Robatto tem muito a ver com a cumbia, fala desses traços caribenhos relacionando-os, mais diretamente, à produção chamada de brega.

E, a minha influência com a nossa música que nós fazemos hoje, ela é muito devido às rádios, onda, ondas tropicais, né, as antigas rádios da Guiana Francesa, que entravam, na época, muito forte aqui, principalmente da Guiana Francesa mesmo. Com o zouk, o merengue, a lambada e o calypso, é... O calypso foi o qual eu me interessei mais, é, pelo campo harmônico, pela melodia e pelo jeito romântico de... Da melodia em si, que, como na época, as músicas eram todas francesas, não tínhamos domínio da língua, mas nós tínhamos domínio da melodia. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

Kim Marques explora um conjunto de músicas caribenhas do passado, mas, como que para dar forma a algo mais presente, ele enfatiza seu interesse pelo calypso que, é preciso reiterar, deu nome ao brega nos anos 1990 - trata-se de um presente, inclusive, que já passou. "O calypso é um gênero típico de Trinidad y Tobago" fez

questão de apontar Félix Robatto quando buscou distinguir a expressão caribenha daquilo que foi propagado pela geração de Kim Marques.

O compositor e músico Tonny Brasil chama atenção para esse gesto de (re)nomear gêneros musicais como algo tipicamente paraense:

Então, o paraense, em si, tem essa coisa de o que ele não conhece, ele é campeão pra dar nome. Por exemplo, é... Antes de eu ser contratado pela Gema<sup>77</sup> e fazer os shows que eu fiz fora do país, até então, aqui dentro de Belém, se chamava zouk de lambada internacional [...]. Ninguém sabia o que era compas [...]. Era tudo lambada internacional, num é? (ENTREVISTA TONNY BRASIL)

Essas confabulações em torno desses gestos seguem na fala de Félix Robatto quando ele comenta em específico a substituição do nome brega por calypso. Afinal o primeiro não seria algo bem aceito em meados dos anos 1990.

O ritmo de Trinidad y Tobago, que... Acho que Trinidad y Tobago é inglês e espanhol, né? Inglês, espanhol e francês. Se espalhou também, é do Caribe também, aí já chegou o calypso elétrico. Não o calypso da Banda Calypso, né. O Chimbinha, a Joelma, eu acho que já pegaram o nome, que eles gostaram do nome, e resolveram botar pra fazer uma coisa totalmente diferente [*que era o brega pop, né*, *alguém disse*]. Na verdade o brega, ele não era aceito [...], o jornal [*O Liberal*], ele nem publicava nada, falava brega assim... Eu lembro porque eu tocava nessa época, eles [*a Calypso*] tocavam nessa época. Não tocava brega, a gente tocava em banda baile nessa época, era difícil ver uma banda brega. Quando o Chimbinha começou a chamar de calypso, "isso aqui é o calypso, *vamo* dançar o calypso, da Banda Calypso". Tanto que depois surgiu Companhia do Calypso, não sei o quê do Calypso [...]. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

Apesar de ser, na verdade, uma apropriação de um nome que vem relacionado a outro fenômeno de música popular localizado em outro país, "calypso" se refere a algo de inventivo que atravessava o brega naquele tempo - a incorporação de certos elementos caribenhos e a aceleração do andamento das canções seriam essenciais na passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Seria uma referência, inclusive, a inovações que se deram no âmbito brega paraense e que o deslocam de lugar.

Kim Marques, como se percebe, fala desse processo ao buscar organizar sua própria história na música. É importante salientar que ele, nos anos 1980, vinha trabalhando como baixista ao lado de figuras importantes da primeira leva brega

<sup>77</sup> Gema é uma gravadora assentada em São Paulo-SP ligada historicamente a vertentes musicais nomeadas de brega (AZEVEDO, 2014). Alguns artistas paraenses, como a Banda Xeiro Verde, Banda Pinta Cuia, foram distribuídos e lançados pela Gema. Segue o link para a o canal do empreendimento no *YouTube*: <https://www.youtube.com/channel/UC3wYhG4RwZ-GgILF1Hfc4-Q/>

paraense - ele cita nomes como Alípio Martins<sup>78</sup>, Ditão<sup>79</sup>, Luiz Guilherme<sup>80</sup> dentre outros.

E, de 80 pra cá não, nós passamos a ter uma outra visualização, foi justamente quando entrou o Tonny Brasil pra compor, entrou eu, entrou Edilson Morenno, Júnior Neves e outros parceiros, é, pra compor. Foi que nós mudamos a concepção do olhar, da letra da música, nós mantivemos o mesmo campo harmônico vinculado à Guiana Francesa, vinculado ao romantismo, as melodias bem bacanas, mas nós mudamos também, nós mudamos a letra. Nós passamos a falar do amor de uma forma diferenciada, nós passamos a contar histórias de amor, né... (ENTREVISTA KIM MARQUES)

A combinação desse campo harmônico com uma nova forma de romantismo teria sido um desses elementos inovadores dessa passagem. Kim Marques explora um pouco mais a ideia do calypso "originário" e relido; mais uma indicação apontando para o diálogo caribenho. Ele chama atenção para o intercâmbio: uma via de mão dupla entre distintos domínios musicais e seus territórios.

Porque essa troca é legal, porque nós pegamos de lá, ele vem pega aqui o que nós já mudamos do de lá. Porque aqui, nós mudamos, o calypso originário, das ilhas da, da... Da Guiana Francesa, tem inclusive um grande festival das Guianas, eu não sei muito bem o local, que é o calypso original. A essência dele é o metal, todos os solos foram feitos de metais. Quando chegou no Pará, nós mudamos pra todos os solos de guitarra. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

A guitarra já aparece como elemento identificador paraense diante da matriz caribenha (sobre a questão *cf.* SILVA, 2010). O músico Wanderley Andrade que que "nós não somos donos de nada" (paraenses ou brasileiros?), antes de apregoar que "a nossa influência vem do Caribe, a nossa influência vem de americanos, a nossa influência vem dessas parada aí, pô. Quanto a isso, isso é inegável." (ENTREVISTA WANDERLEY ANDRADE). Logo em seguida a tal consideração, ele também teoriza em torno do calypso paraense. "Essa história do Caribe é que é do calypso, essa palavra calypso, ela é origem caribenha, pô. Isso é um ritmo que não tem muito a ver, não tem nada a ver com nossa parada aqui. Isso já foi uma coisa que, não sei como..." (ENTREVISTA WANDERLEY ANDRADE).

<sup>78</sup> "Onde andarás você?": [https://www.youtube.com/watch?v=D2vf\\_qhRtGw](https://www.youtube.com/watch?v=D2vf_qhRtGw)

<sup>79</sup> "Papudinho amador": <https://www.youtube.com/watch?v=nKh4AONnPFY>

<sup>80</sup> "Te esperei": [https://www.youtube.com/watch?v=2Mjjs\\_GFtPA](https://www.youtube.com/watch?v=2Mjjs_GFtPA)

Outros ritmos são constatados em meio a referências ao Caribe; na palestra de Félix Robatto, alguém perguntou sobre as diferenças entre a enorme miríade de expressões musicais populares gravadas que circulavam pelo Pará e por Belém e ele gasta um tempo a falar, por exemplo, da cumbia ("que é colombiana", "tem influência indígena"). "A cumbia é o que antigamente se chamava de cavalo manco, no interior. Por que cavalo manco? Porque a célula rítmica da cumbia é [*bate palmas*]... É um galope. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO).

Ampliando um pouco mais esse escopo, Kim Marques fala do bolero, que é geralmente apontado como um fenômeno musical latino-americano (SEVERIANO, 2013; TINHORÃO, 2014; MADRID, 2016)

Eu sou louco mesmo por bolero. Eu adoro bolero, e o nosso arrocha, ele fica todo perdido. Ele não sabe se é arrocha, se é bolero. Ele não sabe nem o que é, entendeu? A gente tenta fazer é um bolero meio arrochado, que a gente fala. Porque a gente, a tendência é misturar tudo, né. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

Curiosamente, Robatto busca, logo no início de sua palestra, distanciar o elemento latino como algo fundante no que se refere à musicalidade mais específica de Belém e do Pará. Ele chama atenção, inclusive, para a tendência que se tem, de maneira descuidada, de tomar uma coisa pela outra.

As pessoas confundem muito com músicas latinas [...]. Eu pensava que era música latina como a gente vê em filmes assim. "Ah, Cuba, Porto Rico," sabe? Costa Rica, não sei o quê, aquele negócio latino" [...]. Mas depois pesquisando a gente começou a ver que não era tão assim como a gente imaginava. Tinha um grande astro latino antigamente chamado Perez Prado, que era o rei do mambo, né? O mambo *tá* presente em vários filmes americanos, vários filmes brasileiros, inclusive "Aquarela do Brasil" é um mambo [*refere-se ao arranjo*]. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

Ele sugere algo importante logo no início de sua fala: essa não seria exatamente uma referência dali. No Pará a música que circulava, justamente aquela que foi apelidada de lambada, advém mais de um Caribe francófono. Daí essa distinção desse mundo em relação àquele que seria o latino. De qualquer forma, a referência complexifica esse amálgama: matrizes caribenhas e também latinas apresentam-se como heranças na música paraense; não por acaso Kim Marques fala do arrocha que carrega células rítmicas muito próximas às do bolero e da bachata, o que amplia ainda mais a questão.

Apelidar de lambada toda uma gama de gêneros e ritmos pode evidenciar uma espécie de apropriação algo dissimulada das heranças caribenhas. No entanto, quando se fala desse gesto, há sempre um esforço contrário: seus "apelidos" originais, seus países, afinal, suas origens são constantemente referenciados. Há, dessa forma, um tomar para si, mas isso é algo insistentemente tomado como presença do passado no presente, algo mais "preservado". Essas músicas do Caribe, por exemplo, figuraram diversas situações em que estive em Belém, mas chamava muita atenção quando eram tocadas como covers em shows de bandas tais como Fruto Sensual e da Xeiro Verde - a maioria delas cantadas em crioulo ou, melhor, *créole*.

Essa relação com o passado se mostra distinta quando outras "fontes" ou "origens" do brega são convocadas nos depoimentos. Inevitavelmente muitos de meus interlocutores afirmam a aproximação entre o brega paraense e o rock: isso é defendido a partir da ideia de que a célula rítmica básica do brega paraense em suas distintas vertentes é aquela mesma que teria se inscrito em trabalhos como os de Elvis Presley, Little Richard, The Beatles, The Fevers, Renato & Seus Blue Caps dentre muitos outros.

Wanderley Andrade organiza, por exemplo, sua própria história através da convocação de apropriações do rock dos anos 1960 em trabalhos semelhantes aos de cantores como Reginaldo Rossi:

O brega surgiu comigo com um cidadão que já *tá* no céu hoje, chamado Reginaldo Rossi. O homem do "Garçom", "Raposa e as uvas", que tive o privilégio de conhecê-lo e tê-lo como amigo. [...] Eu conheci uns trabalhos do Del Shannon, do Paul Anka, que já são de domínio popular como "Runaway", que em 65 o Elvis gravou, né [*cantarola um trecho de "My Pledge of Love"*]. Essas canções maravilhosas que não são nada mais, nada menos que a mesma batida nossa. (ENTREVISTA WANDERLEY ANDRADE)

Há dois comentários a partir daí: em primeiro lugar, Reginaldo Rossi é lembrado como um mediador do rock; por outro, chama muita atenção a consideração de que a batida advinda do rock n'roll "é nossa", mesmo ela não tendo surgido no Pará. Trata-se de algo tão incorporado nesse universo que esse tipo de afirmação é repetida por muitos entrevistados. O rock é algo localizado em um passado mais distante do que as músicas do Caribe: está afastado do presente cronologicamente e a apropriação já é certa, subentendida. Diz de "modos de ser" do brega no presente, mas sob signo

do incorporado, diferente do Caribe, que é um presente atuante localizado em um outro tempo, anterior.

Esse modo incorporado de se relacionar com o rock pode ser evidenciada também pela prática de fazer versões para canções estrangeiras, muitas advindas do rock, presentes na produção brega paraense em variadas épocas.

E eles, no Brasil, faziam versão da música americana. E isso eu acredito, que até mesmo pra fortalecer o movimento da jovem guarda, porque eu sou muito influenciado pelos Fíveres (The Fevers), sou muito influenciado. E hoje, graças a deus, amigos de compositores como o Cristhian [Lima], que é sobrinho do Michael Sullivan e do Massadas, o Ivo Lima, são meus amigos de Recife. Ou seja, hoje a gente troca ideias, troca canções, troca músicas, compõe junto, entendeu? Influenciado justamente lá atrás, pelos Fevers, pelas bandas que tocavam o que nós fazemos hoje. Você vê músicas como "Minha amiga", um dos clássicos dos anos 80, essa música do Mauro Cotta, essa música ela é uma jovem guarda, toda. (risos)  
(ENTREVISTA KIM MARQUES)

Félix Robatto abre um pouco essa chave ao apontar relações entre a surf music e a guitarrada, no entanto ele não se atém apenas a esse gênero e comenta, para além das matrizes caribenhas, outros fenômenos que costumam ser tomados como elementos modernizadores influentes sobre o brega e a lambada.

Quando chegou a disco music, as bandas queriam usar os instrumentos elétricos, era a modernidade chegando. Era muito prático ter um contrabaixo elétrico... Do que aquele grandão, sabe? Contrabaixo elétrico é coisa recente, coisa dos anos 50... Com a surf music inclusive, foi o Leo Fender, da marca Fender, que fez o primeiro baixo elétrico. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

A referência ao surf music, dada a forma como a guitarrada foi se inscrevendo ao longo dos anos, é quase que um elemento óbvio. Agora, chama muita atenção a referência à disco music em sua fala e na de outros entrevistados que parecem referir-se ao mesmo universo através da palavra "discoteca". Walmir Melo menciona o fenômeno quando eu perguntei sobre o que ele tocava na época em que ainda trabalhava como controlista:

Mas na nossa época, lá no começo, tu tocava de tudo. Tu começava com discoteca, na época, que vinha de lá do... Aí, tu ia subindo o ritmo, tocava música lenta como a gente chama, que é a música romântica. Música romântica nacional, música romântica internacional, tá? Tinha, porque tinha as sequências, *cê* ia fazendo sequências. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

Essa mesma *discoteca* aparece em uma fala um tanto mais nostálgica de DJ Zenildo, do Brasilândia. O trecho é sintomático por colocar tal gênero como algo essencial para se entender o que seria a saudade.

Que a gente faz essa prestação de serviço em homenagem a essa turma aí. E nunca mais vão ter... Os Beatles, nunca mais vai ter uma... Os anos dourados da discoteca. Tipo de coisa que vai sempre nos deixar saudade. Se essa tecnologia for cada vez sem noção, perdemos a identidade das... Da cultura musical. Também, depois que acabou o vinil, acabou a música. Acabou o compositor. Não interessa de gravar. (ENTREVISTA ZENILDO)

O tom saudoso combina com assertivas até mesmo mais sérias da parte desse DJ veterano que entende que não há qualidade na música atual. Curiosamente, não há menções à disco music (dos anos 1970) na fala de outros entrevistados.

O brega paraense tende a ser valorizado exatamente naquilo que ele mostra de inovador, de "moderno", de "evoluído". O "advento tecnológico" parece ser algo que acaba por tensionar o que há de estabelecido em seu entorno, mas isso, me parece, é uma forma de perpetuação e continuidade: Marquinho Pará reitera que o brega sempre se adapta às mudanças dos tempos.

Porque, assim, foram surgindo vários artistas, bandas e cada uma delas tentando dar uma identidade nova pro ritmo brega que, passaram-se já cerca de 40 anos e vai passar mais 50, ele vai continuar sendo brega. Pode inventar o nome que quiser, pode dar a rotulação que quiser, mas vai continuar sendo o brega, que é originado do rock, né, lá dos anos 60, de Elvis Presley. (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

Há um projeto de permanência do brega e isso se faz perceptível em muitos comentários como esse. O que é importante apontar, para além disso, é que o rock tende a ser um tipo de música mais respeitado do que é chamado de brega: por mais ambíguo que seja o termo, trata-se de um significante que sugere legitimidade em meio às muitas histórias da música popular gravada pelo mundo após os anos 1950.

Wanderley Andrade é dos que mais acessa a ancestralidade do rock para falar do brega chegando a cunhar a expressão *brega americano*: "Eu entrei na música brega, porque eu já curtia o brega americano: John Fogerty, do Creedence também, que era um puta dum bregueiro [...]. Nós temos a ver com a música deles." (ENTREVISTA WANDERLEY ANDRADE). Essa formulação é muito oportuna dado que parece se tratar de um consenso no que se refere às origens do brega (não só paraense).

Wanderley, ao fim de seu depoimento, reitera a relação de seu trabalho com o rock de Little Richards/Elvis Presley e outros trazendo uma frase não menos instigante: "Eu acho que sou reminiscência, né. Guardadas as proporcionalidades" (ENTREVISTA WANDERLEY ANDRADE). Fica subentendido que o brega paraense e sua batida seriam, afinal de contas, reminiscência do rock.

Tonny Brasil, em certo trecho de sua fala, faz uma ponte para além do rock:.

Com o passar do tempo, e a gente já tinha ligação com a questão brega, já com essa levada, né. Jovem guarda, o iê-iê-iê, aquela coisa toda, Elvis Presley, essa parada aí bregona que o pessoal gostava de dançar agarrado, né. Motivo pra dançar agarrado lá com as... Com as... Com as putas lá [risos]. E eu já tinha esse negócio com a música e meu pai comprou uma vitrola e na vitrola dele, ele ouvia chorinho. Ele ouvia Silvinho, Sílvio Caldas, ele ouvia Nelson Gonçalves, né, Noite Ilustrada. Então eu fui tendo acesso já a um outro. Outra parada que já não tocava lá no cabaré, né. (ENTREVISTA TONNY BRASIL)

Nomes como os de Sílvio Caldas e Nelson Gonçalves são emblemáticos na medida em que são convocados para se falar das origens do brega no Brasil (SEVERIANO; 2013; TINHORÃO, 2014). As referências ao bolero e ao sambacação, como se vê, ajudam a compor as heranças em meio a narrativas sobre o brega paraense, mas aqui parece haver uma outra forma de estabelecer relações com o passado: a dos clássicos do gênero. Algo como que um passado que resiste ao tempo e é para ser lembrado, reverenciado, que ainda emociona e serve de referência.

Muitos entrevistados - tal como já se pode perceber - comentam sobre a importância de artistas também considerados brega. Kim Marques, por exemplo, fala que vinha trabalhando, à época da entrevista, em um projeto que se baseava em um repertório de um universo brega mais amplo:

Eu tô com um projeto brega Brasil agora. Brega Brasil in Concert. Eu vou fazer um show, eu tô fazendo já o show, que esse show, ele faz todo o apanhado do brega do Brasil. Ele tem duas do Odair, duas do Re... Do Amado Batista, mesmo não querendo ser brega. Duas do Reginaldo Rossi. Aí, ele vem uma do Wando, aí ele vem uma do José Augusto, ele vem fazendo um apanhado, uma do Borba, uma do Paulo Márcio, uma do Magno, ele vem uma do Teddy Max, a Fafá de Belém, a primeira música é brega, que gravou e eu vou regravar<sup>81</sup>. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

<sup>81</sup> Até quando eu o acompanhei pelas redes sociais (meados de 2018), isso não havia se materializado tal como ele anunciou. Muito provavelmente em função de seu envolvimento com o Cabaré do Brega, que foi encabeçado por Chimbinha (já Ximbinha) e sua Banda X.

Kim Marques menciona diversos outros artistas brega que transcendem esse universo mais paraense, digamos: não apenas artistas mais antigos são mencionados como também outros advindos do Nordeste e que circulavam por Belém entre os anos 1980 e 1990.

Beto Fares, já pensando em um tempo anterior, acaba apontando também alguns nomes que teriam sido fundamentais na concepção do brega local ao final dos anos 1970:

E nesse... Respaldo de jovem guarda, surgiram alguns cantores que começaram a ser chamados de brega: José Augusto. Pejorativamente! Como música ruim, né, o José Augusto é um destaque disso, Fernando Mendes, Paulo Sérgio... E essa música, ela teve uma repercussão muito grande pra cá, pra região Norte e... A jovem guarda, mesmo com esse decreto do Roberto Carlos, ela perdurou ainda mais alguns anos. E essa gravadora chamada ERLA, que começou a gravar discos, ela começou a gravar, então, essa jovem guarda aqui da região Norte. (ENTREVISTA BETO FARES)

A aproximação entre uma jovem guarda "da região Norte" e o que viria a chamado de brega é algo sintomático e daqui surgem duas questões interessantes. Uma diz respeito a processos de legitimação, disputa e fortalecimento do fenômeno em um âmbito mais local: a ideia da perpetuação da jovem guarda é forte nesse enquadre. A outra questão refere-se ao apontamento daqueles que seriam os clássicos do brega nacional tais como Paulo Sérgio e Fernando Mendes: tal como o entrevistado aponta, isso pode dar respaldo ao brega paraense.

Na conversa com Will Love, esse repertório mais clássico é explicitado no momento em que ele coloca para tocar a canção "Falso amor" de Odair José. Para referir-se à canção, ele usa categorizações como "bregão" e "saudade". O curioso é que Will coloca, nessa mesma categoria, canções de músicos como Roberto Villar, Ribamar José e Diego. Embora tenham uma penetração mais local, seriam tão clássicos quanto Odair. Marcos Maderito, ao propor um "top 10 da saudade", faz alguns apontamentos semelhantes: Borba de Paula, Mardonio e Adilson Ramos.

Hellen Patrícia também mencionou alguns nomes ao comentar a passagem de diversos artistas "nacionais" pela casa de shows de seu pai, o Xodó.

Artistas que foram lá, que foram e depois, lá atrás: Reginaldo Rossi foi um, é... Leonardo, que é um cantor, que é irmão do Michael Sullivan, né.. Que cantava aquela música [...], "me olhas que o brilho dos seus olhos me ilumina todo" [...]. Foi João Paulo & Daniel na época, ainda, na época, eles

eram dupla, eram bem novinhos, bem no comecinho do trabalho deles.  
(ENTREVISTA HELLEN PATRÍCIA)

DJ Zenildo também comenta a circulação de artistas do brega nacional por Belém quando tematizávamos sobre a prática de divulgação de trabalhos musicais através de *playback* feitos em sonoros e aparelhagens:

Até hoje a gente ainda faz. Fizemos com Roberto Miller, fizemos com Waldick Soriano, Lindomar Castilho. Os nossos regionais daqui, muitos, fizemos aí. Tinha vez, o contratante, o contrato dele era só fazer aquele *playback*, aquele showzinho não leva todo... O tecladista, não leva a banda toda. Então, a gente faz, dá umas 3 músicas, mas aquilo é muito gratificante. O povo vai pra ver aqueles 10min, 20min daquele cantor lá cantar... É a presença, né... Muita gente não sabe que é *playback*.  
(ENTREVISTA DJ ZENILDO)

Gina Lobrista comenta como sustenta o seu trabalho musical, em parte, com a regravação de alguns "clássicos do brega".

Aí as pessoas me perguntam, "Gina, por que tu foi tão ousada...". Que ninguém nunca fez isso, né? Que é regravar aquela música lá de trás e eu cresci ouvindo. Hoje em dia não, eles pegam, assim, digamos uma música da Marília Mendonça, atualidade, e regrava. Eu não, não gosto. Gosto de pegar Reginaldo Rossi, Fernando Mendes, Roberto Carlos, José Augusto, Odair José. Porque eu cresci ouvindo isso. (ENTREVISTA GINA LOBRISTA)

A cantora faz um inventário disso que chamo de forma provocativa de brega clássico e chega a mencionar, em outro trecho da entrevista, um apreço pelos trabalhos de Ângela Maria e Agnaldo Timóteo. É curioso que o gesto de acessar esse repertório, de regravar canções já conhecidas na voz de seus intérpretes originais é enquadrado em sua fala como algo ousado. Ela regravou canções emblemáticas como "Vou começar tudo de novo" (Reginaldo Rossi), "Aquele triste canção" (Reginaldo Rossi), "A pobreza" (Leno & Lilian, composição de Renato Barros) e "Eu estou apaixonada por você" (Erasmus e Roberto).

Gina trouxe, ainda, um elemento autobiográfico para dizer de sua relação com esse repertório ao lembrar que seu pai chegou a hospedar alguns músicos desse universo em quartos de sua casa, quando moravam na Serra Pelada.

O meu pai trabalhava em bar, a gente era dono de bar e, na Serra Pelada, a gente tinha um bar que tocava essas músicas. E nesse bar tinha também quartos onde esses músicos se hospedavam, cantores como o Fernando

Mendes, é, José Augusto, Amado Batista... Tudo ficava na minha casa.  
(ENTREVISTA GINA LOBRISTA)

Outras raízes brega também são convocadas em outras falas como a de Gina: Valéria Paiva, da Banda Fruto Sensual, também chegou a mencionar, curiosamente, o nome de Ângela Maria ao falar das coisas que escutava na infância e que a levaram para o brega:

Olha, tu não vai nem acreditar. Eu cresci ouvindo Ângela Maria, Bienvenido Granda, que meu pai canta... Bienvenido Granda, Ângela Maria, Dolores Duran, sabe? Isso tudo aí, é... Noite Ilustrada, entendeu? E não deixei também de ouvir aí depois quando eu já podia, eu mesma quando eu já podia ligar o som... (ENTREVISTA VALÉRIA PAIVA)

Há, assim, a indicação um passado comum no que se refere aos clássicos do brega: parece até haver uma constante em torno do nome de Reginaldo Rossi, personagem emblemático na cultura brega (SILVA, 2018). Wanderley Andrade, aliás, tem um DVD em homenagem ao "rei do brega" pernambucano<sup>82</sup>. Para além dele, há outros apontamentos indicativos da importância de artistas vinculados mais diretamente à jovem guarda bem como ao samba-canção, que se situa um pouco antes (SEVERIANO, 2013).

Esse vínculo com os clássicos não se presta apenas a informar sobre possíveis traços formais da canção brega que é feita por esses artistas: há um componente aí que, inevitavelmente, presta um serviço legitimador. Artistas como os de Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Reginaldo Rossi, Roberto Carlos, Fernando Mendes e até Bienvenido Granda são autoridades no que se refere à invenção do brega.

## 5.2 Em busca de um passado próprio

Alguns comentários sobre a invenção da lambada feitos por Félix Robatto elucidam algo comum quando se busca tratar de formulações em torno de um passado próprio do brega paraense.

A lambada, esse gênero, já é usado aqui na nossa região há muito tempo pra denominar uma coisa forte, uma coisa intensa, impactante. Entendeu? Que, como... Como é uma dose de cachaça, como é uma chicotada mesmo, como é um tapa [...]. E isso começou a partir para o lado da música... É, eu

<sup>82</sup> DVD *Wanderley Andrade - Tributo a Reginaldo Rossi* gravado no Bar do Parque em Belém-PA: [https://www.youtube.com/watch?v=AFF5XVuD\\_qc](https://www.youtube.com/watch?v=AFF5XVuD_qc)

*tô falando histórias que aconteceram que não dá pra comprovar o que realmente é [...] não tem como saber. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)*

Histórias que não podem ser comprovadas: pode ser interessante o correlato entre a lambada e o brega dado que ambas operam em uma chave de nomear, apelidar fenômenos musicais. A fala, ainda, sugere a ideia de algo que se perdeu no tempo; insinua uma fundação incerta e que se deu quase que de maneira espontânea.

Uma das indicações mais comuns, dentro e fora de Belém, quando se comenta a utilização do termo brega é a referência a cabarés, puteiros, zonas e outros significantes correlatos. Isso soa como uma figura mítica em meio às mais variadas narrativas que tentam dar conta dessas origens. Carmen Lucia José (2002) traz um excerto de uma fala de Wando que data de 1989:

Wando, cantor apontado como o melhor exemplo da tendência brega, conta que, numa cidade do Norte ou do Nordeste havia uma boate que se chamava Manoel da Nóbrega e apresentava artistas do gênero Waldick Soriano. Um dia roubaram o Nó e ficou apenas Manoel brega na tabuleta; as pessoas começaram a dizer "vamos ao brega" e, de repetição, nasceu a palavra. O cantor Moraes Moreira endossa a explicação, contando uma variante: Manoel da Nóbrega seria uma rua "da pesada" na Bahia e a chuva teria desbotado o Nó. (JOSÉ, 2002<sup>83</sup>, p. 11)

A soma de relatos meio parecidos, talvez duvidosos, que dizem sobre algo subentendido e compartilhado realçam a natureza mítica dessa origem do termo. Independente de isso ter ou não lastro documental ou qualquer coisa do tipo: muitos relatos do campo, tal como se apresenta em uma das falas anteriores de Tonny Brasil, corroboram a ideia de que brega nada mais era do que outro sinônimo de zona/puteiro/cabaré.

O dançarino Godofredo, frequentador assíduo das festas de Félix Robatto, tomou a palavra em meio à sua palestra e elaborou um relato que se aproxima dessa versão mítica de origem do termo.

Eu passei minha infância, eu sou filho daqui, mas passei minha infância e parte da adolescência em Almeirim, no Baixo Amazonas, é a primeira cidade do Baixo Amazonas, então lá... Terra da Joelma, terra do Wanderley Andrade. [...] Então, merengue, essas músicas, né, quando eu era adolescente... Era vizinho de casa, tinha um camarada que tocava bateria, um pouco mais de frente, tinha um cara que tocava o clarinete e, também numa outra rua, tinha um cara que tocava o banjo... E tinha o

---

<sup>83</sup> O livro de Carmen Lucia José resultou de sua dissertação de mestrado defendida na USP no início dos anos 1990 (JOSÉ, 2002).

outro que tocava saxofone. Então eu escutava isso pela janela de casa, né? Ensaio deles de tarde [...] Eles tocavam no brega. O que é o brega? É o puteiro, era onde eles tocavam. Por isso que a expressão brega vem de lá, é... Então vem de lá esse brega, né. Essa expressão, brega, eu já usava. Então tocava essa música nesses ambientes. Então vem de lá e tinha os músicos lá. (PALESTRA FÉLIX ROBATTO)

Um dos lastros que, afinal, compõem parte do passado fundador e "interno" do brega paraense se inscreve, portanto, no apontamento de que o termo, antes mesmo de ser adjetivo, referia-se a lugares: casas de prostituição. Sua carga pejorativa, assim, talvez guarde relações com essa fundação. Curiosamente, no universo musical que eu fui acessando em função da pesquisa, não há tantas canções relatando experiências ligadas a espaços como prostíbulos: algo marcante em outros cenários.

Walmir Melo, por sua vez, aborda os princípios do brega propondo relações algo essencializadas entre o cantor de brega e o paraense

O que eu tô te falando, era aquele cantor, o cantor do brega... Aquele cara que cantava em barzinho, tá? O Pará, o nosso estado, ele é bem diferenciado em termos de música. Ele é um estado muito musical. Aqui entra tudo quanto é ritmo, tá entendendo? E a gente tem os nossos ritmos próprios... (ENTREVISTA WALMIR MELO)

É esse tipo de consideração que parece estar apontando para um tempo não muito delimitável, quando as condições se estabeleceram para que o brega pudessem ser apreciados e consumidos por quem buscava diversão em festas como as de aparelhagem/sonoros: "desde sempre" o Pará é "muito musical" e se identifica através de diversos ritmos.

Esse passado interno do brega é também perpassado pela enumeração de artistas ou personagens fundadores e uma série deles é apresentada nas falas dos interlocutores.

Brega brega brega. É... tem um cara, que é, por exemplo, o brega que a gente conhece hoje como brega. A gente pode dizer que... Um cara que fez muito sucesso foi o Mauro Cotta. Né... Eu achava legal, o estilo das letras dele, né? Um cara também que ele, ele era de uma gravadora nacional... Era o Alípio Martins. (ENTREVISTA WALMIR MELO)

A eleição de precursores é algo importante na fala, mas outra questão chama atenção quando ele afirma coisas como "o brega que a gente conhece hoje como brega". Houve, assim, um passado em que as coisas nem mesmo era chamadas de brega e, quem sabe, em função da atuação desses precursores isso se torna algo

corrente. A passagem dos anos 1970 para a década seguinte, algo que coincide com a inauguração da Gravasom, é como que uma espécie de momento definitivo de gestação do brega paraense. Carlos Santos, o dono dessa gravadora, e Alípio Martins são colocados no epicentro dessa gênese. Outros viriam depois e seriam eles também parte da primeira geração: Mauro Cotta, Teddy Max dentre outros. Vladimir Cunha, além do mais, o trabalho como arranjador de discos brega dos anos 1980 de Manoel Cordeiro.

Diego Pires além de comentar alguns personagens, convoca algumas canções quando eu estimei que ele falasse das origens mais específicas do brega paraense.

Cara! [*bem empolgado*]. Assim, começando assim... Falando-se de brega. O brega, ele é aquela música paraense romântica. Tocada de maneira acústica, né, com todos os instrumentos e tal. Fala exclusivamente de amor. Temos bregas clássicos tipo "Ao por do sol" [*na versão de Teddy Max*], "Morena sereia", hmm... Bregas até um pouco mais próximos [*mais recentes*] assim, tipo, "Palavras", como do Marcelo Wall, assim, que é famosíssima. (ENTREVISTA DIEGO PIRES)

Algo semelhante foi comentado em torno do "bloco histórico" presente no DVD da Banda Calypso<sup>84</sup>, há uma estratégia de ilustrar a fundação do brega paraense no gesto de enumerar artistas/bandas e canções "marcantes". Ademais, o músico se vale do aspecto romântico para caracterizá-lo e até diferenciá-lo de outras músicas paraenses.

Ao sugerir, em função de sua fala, que o traço romântico não me parecia algo exatamente classificatório no que se refere ao que há de paraense naquele brega, Diego Pires aponta então para outra herança interna, algo que se refere a um passado "mais exclusivo" desse brega:

A guitarra é um ícone muito, muito importante no brega paraense. Principalmente a guitarra. Por quê? Por causa das influências, né, é... De guitarrada, de carimbó, tudo... De tudo quanto é música latina que usa a parte do solo. Então a guitarra paraense, ela tem um molejo, uma pegada, uma levada que tu consegue logo [...]; aquela palhetada, isso daí bicho é brega paraense. Só o paraense faz isso no brega. (ENTREVISTA DIEGO PIRES)

---

<sup>84</sup> Escrevi em parceria com Phellipy Jácome e Denise Figueiredo, um artigo prestes a ser lançado na revista *Galáxia* que aborda como a Banda Calypso apresenta, no DVD, variados elementos de um passado musical fundador na intenção de ocupar o papel de uma dobra elementar da história da cultura paraense.

A tentativa de distinguir esse brega em relação aos bregas é apoiada em outros gêneros "tipicamente paraenses", dentre os quais, a guitarrada merece destaque. Trata-se de um marcador, também de autoridade, que poderia figurar no tópico anterior, mas como ele cumpre, no relato essa função de distinção, ela se torna parte desse amálgama, dessa receita paraense.

As guitarradas são composições instrumentais caracterizadas pela fusão de três ritmos principais, a cumbia, o merengue e o carimbó, com notas de choro, maxixe e influência do rock da Jovem Guarda. Há nelas uma função solística imperativa. Dos gêneros latinos captam, centralmente, a dinâmica dos harpejos [*sic*]. (CASTRO, 2012, p. 433)

O "sotaque da guitarra" local, algo que seria claramente identificável, é considerado, realmente, um dos elementos definidores do brega paraense, sobretudo na passagem para os anos 1990: quando as guitarras assumem um papel mais preponderante nos arranjos e nas mixagens (SILVA, 2010; VIANNA; BALDAN, 2000). As guitarradas são, hoje, muito vinculadas a um tempo de origens também atravessadas por traços míticos, mas não exatamente imprecisos. Seus protagonistas-precusores, tais como Vieira, são, por exemplo, chamados de "mestres" (CASTRO, 2012), o que contribui para uma espécie de caráter de autoridade no que se refere à relevância do instrumento no brega paraense. A título de exemplo, há um bloco com os "mestres da guitarrada" no DVD da Banda Calypso.

E o que se coloca em cena após o surgimento é uma ideia de constante renovação que atravessa esse brega. É nisso que algumas figuras, tal como a ideia de "evolução" parecem ganhar força. As menções ao termo, por sua vez, sempre vêm acompanhadas de generalizações muito confusas quanto às de nomear o brega paraense. Kim Marques aponta, por exemplo, os anos 1980 como o período para a atuação desses que vieram já perpetuando um vínculo com o brega (Ditão, Teddy Max, Mauro Cotta, dentre outros). Isso lhe serve como ponto a partir do qual um novo tipo de brega - mais romântico, mais acelerado e mais sério - pudesse vigorar no mercado. Quando lhe pergunto o que veio, ele então lista seus contemporâneos:

Eu tô falando de Kim Marques, Tonny Brasil, eu tô falando de cantores como Wanderley Andrade, como Diogo, como Aninha, como Alberto Moreno, é, bandas... Como Sayonara, banda Calypso, banda é... Xeiro Verde, banda Fruto Sensual.... Foram as bandas que vieram de 90 pra cá e que, que até nov... Até 2000, 2002, nós mantivemos o movimento dentro dessa linguagem é, 100% tranquila e romântica. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

Dois marcos são apontados para falar do estabelecimento brega calypso: o sucesso da canção "Profissional Papudinho" de Roberto Villar e a inserção da guitarra nos moldes das gravações feitas por Chimbinha em meados dos anos 1990: isso se coloca na fala de Vladimir Cunha e reitera apontamentos de Hermano Vianna (2006).

Marquinho Pará, no início de seu depoimento, propõe uma marcação mais recente para começar a falar de uma possível história do brega.

Cara, brega... Brega, começou em 2000 pra 2001, comecei a compor a primeiras músicas pra o brega ainda, na época, o... De 2000 a 2002, o brega *tava* passando por uma, é, uma transformação ou uma metamorfose de identidade. Não *tava* sabendo se ele era melody, se ele era brega, se ele era brega pop, se ele era brega calypso, se ele era *amazon* pop... (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

Enquanto Chimbinha e Joelma já exportavam para o Nordeste e para o restante do país o brega pop/calypso já sedimentado, em Belém o que se passava era, aparentemente uma crise de identidade. Seria diante desse tipo de conjuntura que o brega paraense "evolui"; passa a inscrever novos traços, acionar outras sonoridades estabelecendo novas feições formais e assim proporcionando deslocamentos nos modos de consumo. É o que fez surgir o tecnobrega, ele diz:

E aí o Júnior Rêgo vem no meio dessa crise de identidade, o Júnior Rêgo vem com uma onda lá "o tecnobrega, lalalá... vem dançar tecnobrega, vem dançar tecnobrega" [*cantarola em falsete*], e vem falando de tecnobrega. Porque foi justamente, ele já vem rotulando a música dele de tecnobrega. E vem colocando uma, uma, uma sonoridade eletrônica bacana, um sintetizador bem na cara, né, uns timbres bem agressivos, né, de música eletrônica. Dentro da música. (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

A proposição de um nome, assim, demarca não apenas o desejo de mudança, de inovação, mas também uma espécie de apontamento de novos caminhos e possibilidades. Junior Rêgo foi apontado, nessa ocasião como o "verdadeiro inventor" do tecnobrega. A partir da leitura de alguns outros trabalhos (AMARAL, 2009), porém, um nome muito acionado para falar de tal coisa é o de Beto Metralha, que fora envolvido com a Banda Tecno Show justamente nesse período entre 2002 e 2005. Outro nome relacionado também a essa "invenção" é o de Tonny Brasil, com quem pude tratar diretamente da questão.

Há, no entanto, muita dificuldade na tentativa de conceber o que se delinearía após o "advento do tecnobrega". À medida em que os episódios relatados se

aproximam mais do presente, mais as temporalidades apresentam-se de forma confusa e imprecisa. A recorrente sobreposição dos apelidos dados às vertentes "posteriores", me parece, é algo que marca a inconstância como forma de permanência do brega.

HANS: Rafa, só pra eu não perder também o Will, velho; começou no brega e depois melody, foi tecnobrega, eletromelody e tecnomelody. Tu pode descrever o tecnomelody?

WILL LOVE: Cara, seria uma evolução do tecnobrega. Uma evolução do tecnobrega. Não é nem do eletromelody, entendeu? A evolução, seria uma coisa mais trabalhada. Tecnobrega era uma coisa mais... Um pouco bruta, assim. O tecnomelody veio mais redondinho, mais bonitinho, mais trabalhado, mais harmonizado. [*ele diz isso referindo-se ao que ouvimos, que é a Banda AR-15, de Harrison Lemos*] (ENTREVISTA WILL LOVE)

Essa ideia de "evolução" tal como incorporada em meio às falas nativas - e que, comumente, se referem também à história das aparelhagens -, assim, parece comportar movimentos outros que não necessariamente o de avanço. Costa (2009) assinalava como o fenômeno dos bailes da saudade, produzidos por aparelhagens dedicadas a repertórios musicais mais antigos, poderiam ser compreendidos como um movimento não exatamente contraposto aos avanços tecnológicos.

Para falar um pouco desses movimentos não exatamente lineares, pode ser interessante falar de uma ideia, também muito comum na fala nativa, que se presta a articular a passagem do tempo do brega paraense.

Em 80, quando nós gravamos, em 90, quando nós começamos... Tem muito a ver o *pitch* e a dança, como eu digo pra você. O brega de antes era gravado num *pitch* de 152. Nós passamos a gravar no *pitch* de 160, pra você ver que nós aceleramos, ele ficou mais... Mais dinâmico, o solo ficou mais picotado, essas coisas. Então ele vinha de um brega romântico, aí acelerou, pra 160, o *pitch*. Nós percebemos que essa aceleração do *pitch* trouxe muita juventude, muita juventude, muita juventude. Porque nós fizemos muito concurso de dança, inclusive. Com a juventude, aqui em Belém, nessa época, houve um movimento espetacular, que era grupo de bairros fazendo festivais de dança no próprio bairro, cobrando ingresso e tudo... É, grupos de outros bairros que se uniam pra, pra... Pra aprender a dançar, pra poder ir pro desfile da noite, pro desfile da festa em si. Então, isso tudo aconteceu em 90. (ENTREVISTA KIM MARQUES)

Essa sugestão de que a medida que passa o tempo a batida do brega vai se acelerando não é algo raro que tentam organizar temporalmente essa história do brega. Kim Marques, por exemplo, afirma que o BPM (batidas por minuto) do brega calypso era algo em volta de 160 (isso se relaciona de alguma forma à ideia de juventude).

Will Love, por sua vez, utiliza tais medidas como forma de diferenciação entre as vertentes.

HANS: Me tira uma dúvida, é porque o melody e o tecnobrega eles são bem parecidos...

WILL LOVE: É... Só o que muda é o BPM, é a velocidade. O melody, ele é lentinho, o tecnobrega foi rápido. Tipo, o melody é 165 BPM, 170, o tecnobrega, ele foi pra 200. Um exemplo aqui ó...

Esse aqui é o primeiro programa a ser usado no tecnobrega, esse aqui é o programa oficial do tecnobrega. [Ele nos mostra a interface visual do *FruityLoops*]. Aqui é, o tecnobrega. Eu criei anteontem esse daqui.

Diversos entrevistados referiram-se ao termo *pitch* em sentidos semelhantes tais como Tonny Brasil, Will Love, Marquinho Pará, Harrison Lemos, Hellen Patrícia. Alguns entrevistados, por sua vez, apontavam incômodos trazidos por músicas tocadas em andamentos muito acelerados. A aceleração teria como um caminho contínuo, até que se chegou a um ponto em que as canções deixaram de ser apropriadas para a dança a dois.

E aí então 2004, cybertecno enterra o tecnobrega, e aí a... A ameba morre, né. E aí ela sofre a mutação, e aí a galera começa a se reinventar de novo, aí vem uns carinhas começando a, a gravar umas propostas mais lentas, que foi o que os produtores, compositores "Cara, o que tá acontecendo? Tá muito acelerado, o público não tá mais dançando, o público não tá mais cantando. Os DJs tão gravando músicas adoidado aí, e o que que a gente vai fazer? Então, bora gravar de uma maneira que os DJs não sabem.". Música de qualidade, né, com letra, com melodia, com voz, com guitarra, né, com baixo, com pianos e tal, e aí começa a ganhar força o melody. Aí começa a gravar uma música mais lenta pro povo poder dançar novamente, dançar coladinho... E aí vem os melody's, aí vem o, aí vem o Harrison Lemos... (ENTREVISTA MARQUINHO PARÁ)

Se aceitarmos a sugestão metafórica de que a aceleração do andamento poderia demarcar uma espécie de caminhar para frente, em direção a um futuro; desacelerar, por sua vez, pode ser tomado como uma possibilidade de rever o caminho até, de, quem sabe, reenquadrar as heranças no presente a partir disso propor novas incorporações e interpretações.

Curiosamente, o final das entrevistas era o momento escolhido para perguntar ao interlocutor algo do tipo "e agora, qual é a onda da vez do brega?". A dificuldade encontrada em se dar o nome ao que foi tomado como um tipo de música que era uma espécie de nova vertente era a primeira coisa a chamar atenção: tratava-se de algo que

se configura a partir da batida eletrônica já sugerida no tecnomelody ou no tecnobrega, combinada com cantos mais falados entoando letras que celebravam os festejos (e as aparelhagens). A multiplicidade de nomenclaturas - cyberfunk, tecnofunk, melodyfunk, bregafunk - sugere que não havia qualquer unanimidade no que se refere ao ato de dar nome ao "brega evoluído da vez".

Ao lado disso, que parecia sinalizar uma nova vertente, era notável a demarcação do resgate, afinal de contas o que estava em voga era o próprio brega (bem como os caracterizadores "saudade" e "marcantes"). Diego Pires, Harrison Lemos, Marquinho Pará, Hellen Patrícia frisaram em alguns momentos que a nomenclatura mais genérica brega era aquilo que mais parecia ocupar o mercado. O curioso é que as bandas e festas designadas simplesmente como brega era ocupadas por sonoridades que apontavam para tantas quantas temporalidades e espacialidades possíveis que atravessam a história do brega em Belém do Pará: dos precursores aos contemporâneos.

## DERIVAÇÕES

### O brega enquanto tradição?

Ao espacializar-se, o brega paraense se revela como fenômeno primeiramente periférico. Bom, desde que fui me dando conta de que se trata, de fato, um elemento normalmente excluído em um falar sobre música popular no Brasil, isso não se revelaria uma grande novidade. O que chama atenção são os trânsitos entre o periférico e o cosmopolitismo presentes nas falas nativas, nas pulsões da cidade e nas tentativas de organização do passado como formas múltiplas de tradicionalizá-lo.

O brega que veio se delineando nessas páginas funciona, ao lado de tantas outras expressões, como elemento chave na constituição do que se toma por paraense. Ele se expressa de determinadas formas porque veio sendo gestado, afinal, em Belém do Pará, localizada ao Norte do Brasil. "Hiper margem", "subúrbio", "estigma", "periferia da modernidade" costumam fixar possíveis impressões sobre a capital paraense e sua musicalidade (AMARAL, 2009; BARROS, 2011; CASTRO, 2010; COSTA, 2009; COSTA, 2013; LAMEN, 2013). Dessas formas de qualificação, emerge um universo múltiplo de possibilidades e algo que parece premente é a ideia de que a condição subalterna do brega paraense modaliza uma espécie de trama musical-expressiva-experiencial-sensível que o distingue. Tudo isso se assenta como que nos fluxos por dentro dessa cidade que, por vezes, parece operar como alegoria para o Pará, para o Norte ou mesmo para a Amazônia.

A fala nativa, ao tratar do brega, não se atém, por sua vez, ao que seriam seus elementos autóctones. Uma outra rede, também complexa, vai sendo tecida na medida em que o brega se torna uma espécie de adensamento expressivo que incorpora e aponta para matrizes musicais advindas de espaços outros, aparentemente externos. O Caribe, o Nordeste, a França, alguns países da América Latina surgem assim como "fornecedores" de subsídios e referências que convergem para Belém fazendo de sua cultura musical uma paisagem das mais enriquecidas. Se a cidade é a própria materialização do periférico, ao abrigar tantos fluxos, movimentos e migrações, ela se traduz em uma espécie de centro periférico cosmopolita, ela é capaz de "fornecer" os subsídios que daí resultam.

Mesmo assim, é preciso relativizar o deslumbre: o fenômeno - dentro e fora de Belém - ainda carece de um tratamento (uma escuta?) mais cuidadoso e sério quanto a

suas próprias derivas e derivações. É bem por isso que alguns "outros do brega paraense" se expressam sob o signo do empecilho: isso está claramente demarcado quando se fala de como uma elite intelectual-cultural belenense tem dificuldades em aceitar sua importância. Outras controvérsias insinuam algumas disputas: entre os músicos de distintas vertentes e que se sobressaem em diferentes "momentos da história do brega"; entre os músicos que saíram - de Belém, do Pará - e não procuraram dar visibilidade aos que ficaram; entre DJs e músicos, sobretudo quando aqueles se curvam aos domínios mercadológicos das aparelhagens em tempos mais recentes; por fim, entre os "músicos daqui", esses portadores de um segredo, de uma originalidade, e os "de fora" quando se apropriam estrategicamente de elementos paraenses alcançado certo reconhecimento e respeito.

Por fim, e isso é algo que marco a pesquisa desde o princípio, coloca-se em relevo na percepção de um conjunto de movimentações, disputas, narrativas em torno daquilo faz o brega paraense. Nesse âmbito, o que veio chamando atenção, sobretudo após o trabalho de campo, foram a mais variadas tentativas historicizá-lo dentro de suas especificidades e de suas condições espaciais. É aí que o trabalho foi se tornando mais penoso e interessante.

Todas as tentativas de indicar suas fundações, de qualificar suas canções de acordo com marcadores temporais, de elencar suas heranças, de determinar seus marcos e protagonistas revelam, afinal, um desejo preponderante de, a todo momento, tradicionalizar-se: é como se o brega dissesse: "sou essa tradição, tenho autoridade; possuo um passado que me lastreia e me orgulha; ele se configura assim e serve para explicar o que sou".

Em contraponto, as flutuações temporais e suas sobreposições bem como as ambiguidades e imprecisões referentes aos marcos aliadas a indisponibilidade de - e certa indisposição no que se refere à - documentação de seus "arquivos históricos" aparentam delinear três desdobramentos. O primeiro surgiu como contraponto à negligência em relação às bibliografias da MPB que não buscam compreender o brega paraense ou sequer mencioná-lo: o fenômeno deve vivenciado de forma incorporada; foi e é preciso ir aos seus lugares para escutá-lo. A segunda refere-se às constantes (re)definições de seu passado em meio ao campo: por mais que esse passado se pareça um terreno arenoso, o presente quer nele enraizar-se. Por fim, há uma constante busca de permanência que se sustenta pelas suas tantas "evoluções": o brega paraense esforça-se constantemente na demonstração de que é um ser do seu tempo, um ser que

acompanha tendências e gera expectativas dialogando elementos de um passado que o tradicionaliza. Ele se inventa sob o signo da tradicionalidade, termo que se refere a uma dialética entre distanciamentos e aproximações em relação ao passado, o que faz do tempo, "o fundamento e o suporte do processo [...] em que o presente tem suas raízes." (RICOEUR, 2010, p. 375)

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA, 2002.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **Estigma e cosmopolitismo de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Balançando o Brasil: a emergência da axé music e do pagode nos anos 90**. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.
- ARAÚJO, Samuel. Brega: music and conflict in urban Brazil. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Austin, v. 9, n. 1, p. 50-89, Spring/Summer, 1988.
- ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. **Yearbook for Traditional Music**, Cambridge (Inglaterra), v. 31, p. 42-56, 1999.
- AUGÉ, Marc. **Los no lugares: espacios del anonimato - una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.
- AZEVÊDO, Bruno. **Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2014.
- AZEVEDO, Rafael José. **Tom Zé em Ensaio: performances, canções, televisão**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2016. *E-book*.
- \_\_\_\_\_. Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie *Sampleados*. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 35, 2017.
- \_\_\_\_\_. El brega paraense en nuevas narrativas en *YouTube*. In: **Congreso nuevas narrativas - Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia**, 2017, Barcelona. **Actas [...]**. Barcelona: 2017b.
- \_\_\_\_\_. El brega paraense: experiencias y contextualizaciones. 2017. In: **Seminario Permanente del Grupo de Investigación Semiótica, Comunicación y Cultura**. Madrid, 2017c.
- \_\_\_\_\_. Brega paraense: uma evolução na cena musical. In: **Etno: Cuadernos de Etnomusicología**, Barcelona, v. 12, p. 153-176, 2018.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1970-2000)**. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: 3 Estrelas, 2014.

BARROS, Lydia Gomes de. **Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (org.). **Music scenes: local, translocal & virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BENNETT, Andy; RODGERS, Ian. **Popular music scenes and cultural memory**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

BURNETT, Henry. A rota para Belém. In: **Overmundo**. 14 mar. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-rota-para-belem/>. Acesso em: 17 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org.). **Artefilosofia: antologia de textos estéticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação Jorge Amado (Casa de Palavras), 1989.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Belém: Edições do Autor, 2010.

\_\_\_\_\_. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. **Contemporânea**, Salvador, v. 10, n. 2, maio - ago 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2. ed. Belém: Eduepa, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cidade dos sonoros e dos cantores: estudo sobre a Era do Rádio a partir da capital paraense**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

COSTA, Fernando Moraes. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

COSTA, Hans Cleyton Passos da. **O arrasta povo do Pará: a experiência comunicativa e estética nas festas da aparelhagem Super Pop**. 2017. Dissertação

(Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

COSTA, Tony Leão da. "**Música de subúrbio**": cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

COHEN, Sara. **Rock culture in Liverpool**: popular music in the making. Oxford: Clarendon; Oxford University Press, 1991.

COUTO, Iara. **Aparelhagem de apartamento**: novas formas de consumo do tecnobrega. 2014. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Publicidade) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CUNHA, Prussiana Araújo Fernandes. **As narrativas urbanas dos ambulantes de Belo Horizonte**: textos de uma cidade habitada. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres. *In*: HORN, David; TAGG, Philip (org.). **Popular music perspectives**. Göteborg and Exter: IASPM, 1982.

FACINA, Adriana (org). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, Cintia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega**: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. São Paulo: Editora 34, 2000.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of Popular Music. Cambridge (Estados Unidos): Harvard University Press, 1998.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 247-264.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2003.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (org.). **Cenas musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

- JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Marco Zero, 2002.
- KHALIL, Lucas Martins Gama. **A ressignificação brega de canções anglófonas: exterioridade e efeitos de sentido**. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- LAMEN, Darien. Claiming caribbeanness in the Brazilian Amazon: lambada, critical cosmopolitanism, and the creation of an alternative Amazon. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Austin, v. 34, n. 2, p. 131-161, 2013.
- LARÊDO, Salomão. **Palácio dos Bares: buate Condor, recanto encantado da cidade morena às margens do lendário rio Guamá; Bar da Condor: poemas salientes, memória social/emocional, depoimentos**. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003.
- LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LEYMARIE, Isabelle. **Músicas del Caribe**. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada: um gênero do Pará**. 2001. Monografia. (Graduação em Educação Artística, habilitação em Música) – Universidade Federal do Pará, Belém 2001.
- MADRID, Alejandro L. Más que "tontas canciones de amor": sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci (org.). **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.
- MAGALHÃES, Rodrigo Moreira. **Experiências do lugar: uma etnografia de festas de aparelhagem nas periferias de Belém do Pará, focada em seus frequentadores**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- MARRA, Pedro. **Paisagens sonoras do Brás: reapropriações da cultura popular na linguagem musical**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?: a música popular conta a história da República - volume II: de 1964 a 1985**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MATTOS, Adriana. Jovem guarda e "música brega": as brechas na indústria cultural. In: FACINA, Adriana (org.). **Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.
- MIDANI, André. **Músicas, ídolos e poder: do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **História & música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.

PARTY, Daniel. Maldita primavera: rescate y resignificación de la balada romántica en Chile. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci (org.). **Canção romântica**: intimidade, mediação e identidade na América Latina. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

PUGLIALI, Ricardo. **Almanaque da jovem guarda**: os embalos de uma década cheia de brasa, mora?. São Paulo: Ediouro, 2006.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: la adicción del pop a su propio pasado. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo III**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANT'ANA, Raquel. "Momento brega": indústria cultura e reminiscências na Feira de São Cristóvão. In: FACINA, Adriana (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

SETTE, Adelina Maria A. **Eu não sou cachorro não**: um estudo da música popular brasileira. Belo Horizonte: Interlivros de Minas Gerais, 1973.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEVERIANO, Jairo; MELLO; Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998.

SHANK, Barry. **Dissonant identities**: the rock'n'roll scene in Austin, Texas. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, Mauro Henrique Marques. **Jorge Benner e o processo de construção da identidade do brega paraense na década de 1980**. 2010. Monografia (Graduação em Educação Artística, habilitação em Música) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

SILVA, Rafael Andrade de Oliveira e. **Centenas de casos de amor**: as performances do brega em Reginaldo Rossi. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

\_\_\_\_\_. Entre o gênero musical e o adjetivo: uma perspectiva sobre a construção da música brega no Brasil. 2017. Trabalho apresentado no **VII Musicom** - Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música, Belo Horizonte, 2017.

SOARES, Thiago. **"Ninguém é perfeito e a vida é assim"**: a música brega em Pernambuco. Recife: Outros Críticos, 2017.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. A existência inexistente do brega. In: **V ENECULT** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: 2009.

\_\_\_\_\_. **Música brega**: um fantasma visível. 2010. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, Nova York, v. 5, n. 3, 1991.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Música popular**: um tema em debate. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34, 2014.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem nada disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci (org.). **Canção romântica**: intimidade, mediação e identidade na América Latina. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

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

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. A música paralela. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 mar. 2003. Mais+. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acesso em: 15 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. Paradas do sucesso periférico. **Sexta-Feira**, São Paulo, n. 8, 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/paradas-do-sucesso-periferico>. Acesso em: 09 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Isso é Calypso - ou a lua não me traiu. In: **Overmundo**. 17 jul. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/isso-e-calypso-ou-a-lua-nao-me-traiu>. Acesso em: 27 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Hermano; BALDAN, Ernesto. **Música do Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

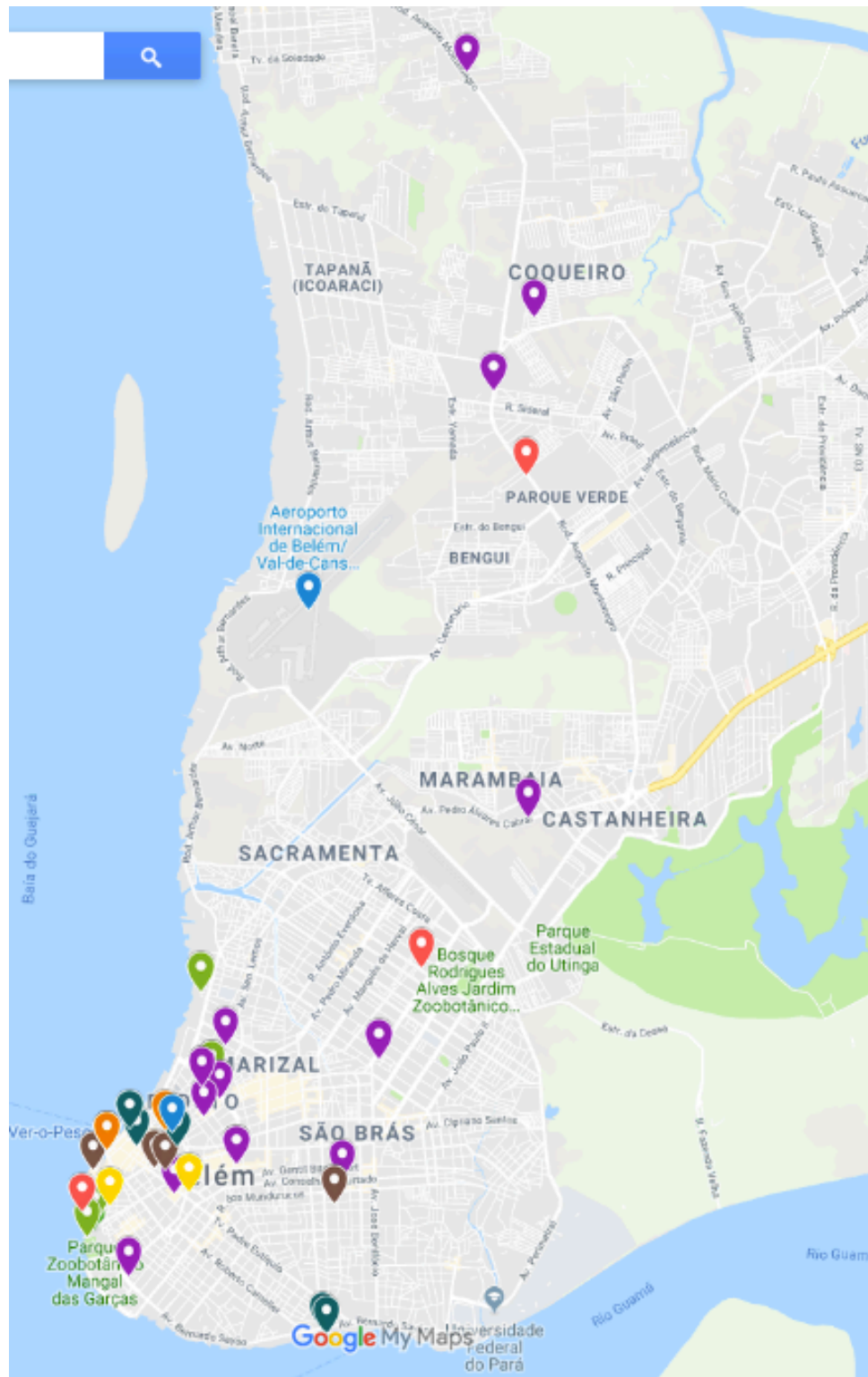
WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

YÚDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



**ANEXO 2 - Recorte do mapa "Percurso e conversas em Belém do Pará":  
detalhe da cidade**



### ANEXO 3 - Roteiro e temas para as entrevistas semiestruturadas

- Quando e onde começa a história do brega paraense;
- Quais os possíveis marcos do fenômeno;
- O que define e identifica o brega paraense;
- De onde vem sua sonoridade (intertextos e matrizes culturais);
- Onde essa música tocou (rádio, tevê, festas etc);
- E seus registros, onde estão (do vinil ao streaming);
- Quem consome?
- Como o brega é consumido (brega enquanto festa; brega enquanto dança);
- O que dizer do brega hoje;
- Antigas e novas vertentes (atentar para variáveis quanto às formas de consumo, circulação e produção);
- E os protagonistas dessas histórias (atenção a: clubes/casas; bairros/cidades; estúdios e produtores; equipes de aparelhagem; compositores/intérpretes/bandas; divulgadores; programas de tevê, rádio e sites; DJs etc.);
- O que é um "brega marcante";
- O brega e as versões?
- Como construir perguntas: jornalismo // bate-papo;
- Conversar antes por telefone;
- Dimensão conflitiva;
- O que não é valorizado? no brega, na música paraense, na cena;
- e a MPP?