

DO VINIL AO STREAMING: HORIZONTALIDADES E VERTICALIDADES DO BREGA PARAENSE EM BELÉM-PA

Bruno Daniel das Neves Benitez ¹

RESUMO

Neste artigo analisamos as articulações do gênero musical Brega paraense com diferentes processos produtivos e formas de circulação/consumo da música, num contexto onde práticas locais horizontalizadas coexistiram com verticalidades derivadas de processos e eventos hegemônicos. Analisamos também as festas e o circuito cultural periférico do Brega paraense, consolidado a partir dos anos 1970, com os seus primeiros registros fonográficos, iniciando uma trajetória onde o Brega paraense se articulou tanto com gravadoras e selos fonográficos, quanto com a informalidade, o mercado pirata e as plataformas de streaming, transitando tanto no circuito superior quanto no inferior da economia. Trazemos uma análise geográfica acerca do movimento cultural do Brega paraense e suas festas enquanto manifestações socioespaciais que geram territorialidades e reafirmam o gênero enquanto elemento da identidade local e patrimônio cultural imaterial.

Palavras-chave: Brega, Tecnobrega, Cultura periférica, Geografia Cultural, circuitos econômicos, Patrimônio Cultural Imaterial.

ABSTRACT

In this article we analyze the articulations of the Brega musical genre in Pará with different production processes and forms of circulation/consumption of music, in a context where horizontal local practices coexisted with verticalities derived from hegemonic processes and events. We also analyze the parties and the peripheral cultural circuit of Brega Pará, consolidated from the 1970s onwards, with its first phonographic records, beginning a trajectory where Brega Pará articulated itself both with record companies and phonographic labels, as well as with informality, the market pirate and streaming platforms, passing through both the upper and lower circuits of the economy. We provide a geographical analysis of the Brega Pará cultural movement and its festivals as socio-spatial manifestations that generate territorialities and reaffirm gender as an element of local identity and intangible cultural heritage..

Keywords: Brega, Tecnobrega, Peripheral culture, Cultural Geography, economic circuits, Intangible Cultural Heritage..

INTRODUÇÃO

No Brasil, o termo Brega sempre foi relacionado a uma forma depreciativa com que se tratou (e ainda se trata) os costumes, lazer e modo de vida das populações que vivem nas periferias das grandes cidades ou em localidades interioranas. Numa ótica elitista, as formas

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia - PPGEO da Universidade Federal do Pará - UFPA, brunodanielbenitez@gmail.com;

de lazer, os hábitos alimentares, o vestuário e o gosto musical das camadas populares eram tachados como inferiores, adjetivados por palavras como “cafona”, entre outros termos.

Este tratamento preconceituoso dado a cultura consumida e praticada na periferia das cidades se refletiu também no mercado musical, que sempre privilegiou os artistas e os estilos musicais considerados de “bom gosto” pelas classes mais elevadas. No entanto, isto não impediu que uma potente indústria cultural se formasse e revelasse artistas que produziram discos voltados para as camadas mais populares. Mesmo historicamente invisibilizados hoje, estes artistas venderam milhares de discos e fizeram a trilha sonora da vida de milhares de pessoas que viviam nas periferias do Brasil, tornando-se um “patrimônio afetivo” (ARAÚJO, 2002).

Sucesso de norte a sul do país, patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares, esta vertente da nossa canção romântica tem sido sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira. Nas publicações referentes à década de 70, de maneira geral são focalizados nomes como os de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, e discos como “Sinal fechado”, “Falso Brillante” “Clube da Esquina”, todos, sem dúvida, representativos, mas que na época eram consumidos por um segmento mais restrito de público, localizado na classe média. O que a maioria da população brasileira ouvia eram outras vozes e outros discos. (ARAÚJO, 2002, p.15).

Hoje, diversas obras acadêmicas, literárias e documentários buscam lançar luz sobre este movimento musical popular conhecido como “Brega”, que gerou também ramificações em diferentes partes do Brasil, a exemplo do Pará, onde se formou uma cena musical particular em torno do Brega paraense, articulada com fenômenos como as festas de aparelhagem e a criação de subgêneros como o tecnobrega e o tecnomelody, que conquistaram milhares de adeptos e revelaram inúmeros artistas pro Brasil e pro mundo. Cabe então reconhecer que “A produção musical “brega” ou “cafona” é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa-nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada”. (ARAÚJO, 2002, p.15).

Talvez hoje o mais popular dos gêneros musicais originais do Pará, o Brega paraense (e suas ramificações) fomenta uma significativa produção cultural, que envolve não só a música, mas a articulação de uma cadeia produtiva envolvida em diversas atividades que ocorrem no entorno da produção socioespacial gerada pela produção musical, eventos e festas relacionadas ao Brega paraense.

As chamadas “festas de brega” tem suas origens nas antigas “gafieiras” e festas que tocavam merengue e bolero nas periferias de Belém desde as décadas de 1950 e 1960, como nos aponta Costa (2009):

O modelo de festa dançante animada por uma aparelhagem permaneceu e o salto que se deu do bolero ao brega parece de pouco destaque para muitas pessoas envolvidas com o empreendimento das festas de brega atualmente. Para o proprietário da aparelhagem Luckysom, o brega seria uma espécie de “bolero mais ligeiro” ou “bolero mais rodado”, conforme outras versões encontradas em campo. O que se percebe, nesse caso, é que se tem menos uma consciência de ruptura musical com o que se fazia nos anos 50 e 60 e mais um sentimento de continuidade, representada pelas atuais festas de brega. (COSTA, 2009, p.34)

Estas antigas festas deram origem a um circuito cultural periférico em Belém, ou “circuito bregueiro” (COSTA, 2009), que passa a usar o termo Brega para denominar tanto as festas quanto o gênero musical paraense, que se consolida a partir dos anos 1970 com os seus primeiros registros fonográficos realizados por uma incipiente indústria fonográfica em Belém.

A partir do surgimento desta Indústria fonográfica, estas festas dançantes passam a ser usadas na promoção de artistas que integravam selos fonográficos locais, o que consolida o uso do termo Brega como referência a este gênero musical do Pará.

Neste artigo buscaremos analisar as articulações do movimento Brega paraense com diferentes circuitos econômicos, e a ocorrência de atravessamentos de horizontalidades e verticalidades no processo de produção cultural deste movimento, que ao longo do tempo se adaptou a diferentes formas de produção, circulação e consumo da música desde os anos 1970 até os dias de hoje.

Estes atravessamentos são marcados por processos conflitantes com os quais o movimento do brega paraense se articulou ao longo do tempo, passando pelo esquema mainstream das gravadoras, pela informalidade da pirataria, e hoje pela dualidade do streaming, ao mesmo tempo em que, se expandia para além das fronteiras sociais e do preconceito quanto a sua origem periférica, com a qual se mantém atrelado através das festas, que além de produzir territorialidades, fortaleceram esta manifestação enquanto símbolo da cultura local, contribuindo também para seu reconhecimento (por lei) como patrimônio cultural imaterial do estado do Pará.

METODOLOGIA

Através de uma abordagem qualitativa baseada em levantamento bibliográfico e documental, analisamos as relações de horizontalidades, verticalidades e as articulações com diferentes circuitos econômicos / produtivos existentes na produção socioespacial do Brega paraense em Belém-PA. O recorte da análise foi baseado no fato de que, ainda que a produção e circulação do Brega paraense ocorra em todo o estado do Pará, os diferentes processos de horizontalidades e verticalidades envolvidos em sua trajetória desde os anos 1970, tiveram seu epicentro a partir da capital. Em Belém surgiram os primeiros estúdios, gravadoras e selos fonográficos, assim como as primeiras grandes aparelhagens e os primeiros estúdios caseiros que produziam coletâneas piratas.

Trazemos para discussão uma abordagem interpretativa analítica utilizando o viés crítico dialético (SPÓSITO, 2004), buscando evidenciar as contradições e conflitos existentes nas diferentes articulações do Brega paraense enquanto produto cultural (música) e manifestação socioespacial (festa). Buscamos ir além do visível e do senso comum, lançando um olhar mais amplo acerca da temática, problematizando a realidade abordada, visto que “O processo de busca pelo conhecimento da essência dos objetos é infinito para o pesquisador que opta pela dialética como caminho teórico-metodológico” (SALVADOR, 2012. p.102).

REFERENCIAL TEÓRICO

Em sua origem, o movimento Brega paraense se baseava em festas da periferia de Belém-PA, animadas pelos antigos “sonoros” (LIMA, 2013), os precursores das atuais aparelhagens. A trilha sonora se baseava em ritmos populares, como o bolero e o merengue, considerados de gosto duvidoso pelas elites do centro da cidade. Estes ritmos românticos e também dançantes foram inspiração pros primeiros produtos fonográficos produzidos no Pará, nos anos 1970, por gravadores locais como a Rauland e a Gravasom.

A história do empreendimento fonográfico local se inicia com a criação da Empresa Rauland Ltda (ERLA), em 1975, proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação. À pequena empresa fonográfica iniciou seus trabalhos produzindo alguns cantores locais relativamente conhecidos na cidade, destacando composições ligadas a ritmos populares como o merengue, carimbó, siriá e ao já referido bolero. (COSTA, 2009, p. 223).

Antes desta indústria fonográfica local se instalar em Belém-PA não haviam registros sonoros que permitissem um acesso aos gêneros musicais locais como um "produto". O carimbó, por exemplo, era restrito ao interior do Pará e periferias da capital, enquanto que

os demais ritmos eram executados nas performances musicais que ocorriam nos bailes locais, flertando com sonoridades que vinham do caribe e países limítrofes, gerando estilos musicais hoje conhecidos como lambada, beiradão, Brega, entre outras sonoridades que embalavam as festas populares.

Ao se instalar, esta indústria fonográfica local desenvolve uma cadeia produtiva, incluindo estúdios de gravação, lojas de discos e rádios que impulsionaram artistas locais, ainda na era do LP. Desta forma, o Brega paraense já surge como um produto inserido na indústria cultural. Diferente de manifestações sonoras ancestrais, como o Carimbó, onde muitos críticos apontam a deturpação da pureza cultural do gênero a partir da sua inserção no contexto da indústria cultural, o Brega já nasce dentro desta lógica, tornando-se um produto produzido e consumido pelas classes populares, visto que, seu apelo dançante dialogava com a cultura periférica de Belém e do interior do estado.

A indústria cultural tira proveito destes setores ou faixas de consumo, ou seja, direciona seus diferentes produtos pra determinadas classes sociais, praticando diferentes preços que basicamente “servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los.” (ADORNO, 2002, p. 07).

Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis. (ADORNO, 2002, p. 07).

Consolidado junto às camadas populares, o Brega paraense começa a expandir seu alcance, chegando a extratos mais altos da sociedade, passando a ser escutado até mesmo em clubes elitizados da capital paraense, ou seja, este produto cultural outrora visto como periférico, passa a conquistar novos espaços.

A respeito, deve-se lembrar que freqüentemente, na história, a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas questão de tempo. É o caso *do jazz*, que saiu dos bordéis e favelas negras para as platéias brancas dos teatros municipais da vida, Muita gente boa disse e repetiu que os textos de Oswald Andrade não passavam de brincadeira de criança, cultura inferior, debochada *masscult da época*. (COELHO, 1993, p.09).

O sucesso fonográfico aumentaria com a primeira geração do Brega paraense nos anos 1980, período também chamado de “primeiro movimento Brega” (COSTA, 2009 p.26), que contava com nomes como Alípio Martins, Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max,



Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, entre outros.

Porém, o sucesso do Brega se deve também a uma série de elementos que compõem o que chamamos de rede cultural (BENITEZ, 2021), onde a cultura periférica se expande a partir de pontos (nós) que fazem parte tanto do processo produtivo do produto cultural quanto da sua circulação, ou seja, no caso da música, isto abrange estúdios de gravação, lojas que escoam o produto, e as festas e rádios que os divulgam.

O que chamamos aqui de Circuito Cultural Periférico seria uma espécie de rede cultural, envolvendo festividades de bairros, pequenos clubes (sedes), casas noturnas, e demais locais onde ocorriam contato com manifestações culturais fora do eixo central elitizado. (BENITEZ, 2021, p. 47).

Outros autores já discutiram as formas de difusão desta cultura periférica paraense a partir da capital Belém e suas conexões. Costa (2013) denominou de “Hiper margem” as áreas do subúrbio de Belém onde ocorria intensa atividade artística e cultural, que além de produzirem sua própria cultura se conectavam também com outras culturas através de uma rede de interações denominada por Mesquita (2009) como “Rede transatlântica de difusão cultural”, que era composta pelas sedes, clubes, bares, gafieiras, área portuária, zona do meretrício, enfim, locais periféricos que eram procurados inclusive por visitantes por sua efervescência festiva e cultural.

Se levarmos em conta esta bibliografia, encontraremos diversos pontos (nós) de interesse e relevância envolvidos no acontecer do Brega paraense em Belém, formando uma espécie de território descontínuo (SOUZA, 2009), e até mesmo sazonal ou itinerante (no caso das festas), mas que possui seus pontos bem interligados, ainda que de forma não convencional.

A esse território em rede ou território – rede propõe o autor do presente artigo chamar de território descontínuo. Trata-se, essa ponte conceitual, ao mesmo tempo de uma ponte entre escalas ou níveis de análise: o território descontínuo associa-se a um nível de tratamento onde, aparecendo os nós como pontos adimensionais, não se coloca evidentemente a questão de investigar a estrutura interna desses nós, ao passo que, à escala do território contínuo, que é uma superfície e não um ponto, a estrutura espacial interna precisa ser considerada. (SOUZA, 2009, p. 93).

Estas várias atividades atreladas a cadeia produtiva do Brega em Belém fazem também conexões com diferentes escalas, numa articulação local/global que pulveriza esta

produção cultural por diferentes meios, desencadeando processos a partir das suas territorialidades, manifestadas nas festas através da música, estética, signos e pela noção coletiva de pertencimento dos frequentadores das festas.

Na era da globalização mais do que antes, os eventos são, pois, globalmente solidários, pela sua origem primeira, seu motor último. Para agir, os homens não saem do mundo, mas, ao contrário, é dele que retiram as possibilidades, a serem realizadas nos lugares. Nestes, eventos simples são amalgamados, formando *situações*. Por isso, mediante sua realização concreta, os eventos são localmente solidários. As diversas situações são resultantes do acontecer solidário. É assim que a integração entre o universal e o individual ganha um novo conteúdo histórico em nosso mundo atual. (SANTOS, 2006, p. 107).

Percebemos então que o Brega, a partir de Belém, se conecta com diferentes territorialidades e temporalidades quando analisamos sua relação com diferentes modelos produtivos e circuitos econômicos.

A partir de um olhar geográfico, entendemos a produção cultural e socioespacial produzida pelo movimento Brega paraense analisando suas territorialidades através das dimensões econômica, política e cultural, como proposto por Saquet (2009). Enxergamos estas três dimensões nos aspectos referentes à produção musical e socioespacial do movimento (cultural), nas articulações de horizontalidades e verticalidades e circuitos produtivos e econômicos por onde o Brega transita, a exemplo da indústria fonográfica x pirataria (econômico) e também no processo de patrimonialização, instituído por lei estadual (político). Estes processos se dão de forma concomitante, caracterizando temporalidades sucessivas (Santos, 2006) e multiterritorialidades (Saquet, 2008,2011).

Os processos de horizontalidades ficam visíveis na produção socioespacial gerada nas origens do Brega paraense, nas festas de periferia, onde havia uma circulação econômica que se relacionava com o circuito inferior da economia (SANTOS, 1978), atendendo a uma população local, que por questões econômicas ou logísticas não poderia ter acesso aos produtos culturais originados no circuito superior.

No circuito inferior, as atividades de serviço são criadas primeiramente para servir à população e a outras atividades que não tem acesso regular aos serviços do circuito superior. Estes serviços geralmente funcionam como economias externas para as atividades do circuito superior. Há um equilíbrio estabelecido, isto é, em cada cidade há um ajustamento da oferta à procura. Estes serviços são oferecidos “em nível de varejo”, adaptados à escala das atividades do circuito inferior. (SANTOS, 1978, P. 130).

As verticalidades envolvidas com a temática se apresentam através dos circuitos produtivos e econômicos que atravessam o Brega. No momento em que esta sonoridade foi formatada e veiculada através de diversas mídias, como os LPs e as rádios (anos 1970), a Indústria Cultural impõe verticalmente sua forma de circulação, venda e preço de mercado desta arte, ou seja, o que outrora foi uma forma de lazer restrita à periferia, agora seria produto de prateleira inserido na lógica da Indústria Cultural:

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição — tantas vezes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. (ADORNO, 2002, p. 17).

Visto que, a territorialidade perpassa pelas próprias relações humanas cotidianas e seus processos de produção socioespacial, a cultura de cada grupo também demarca um território ou territorialidade, ainda que não seja um território fixo. Um cortejo cultural ou uma festa de aparelhagem, por exemplo, são efêmeros, porém, durante sua existência, trazem uma série de referências, visíveis e invisíveis (como a música) que, além de despertar o sentido de identidade e pertencimento, geram uma territorialidade, demarcada pela duração da atividade, como nos traz Chagas Júnior (2016): “Quando de suas saídas pelas ruas, os diferentes bumbás demarcavam suas áreas onde cada grupo fazia de seu trajeto seu território”. (CHAGAS JUNIOR, 2016, p.72).

Cada ato cotidiano pode estar revestido de territorialidade ao compor um novo uso para um determinado território, ainda que este uso seja sazonal ou temporário, e ainda que este território não seja fixo, podendo ser móvel ou itinerante, visto que “grupos culturais migrantes podem não apenas entrecruzar sua identidade no confronto com outras culturas, mas também levar sua territorialidade consigo, tentando reproduzi-la nas áreas para onde se dirigem.” (HAESBAERT, 1999. p.184).

Estabelecemos relações econômicas, políticas e culturais todos os dias, minuto a minuto, entre nós e com nossa natureza exterior (inorgânica), o que pode ser traduzido pelas diferenças, identidades e desigualdades, ou seja, pelas territorialidades cotidianas: todos processos espaço-temporais e territoriais inerentes a nossa vida na sociedade e na natureza. (SAQUET, 2009, p.85).

O Brega paraense traz uma característica comum com outros gêneros musicais, como o Funk Carioca, o Hip Hop norte-americano ou o Reggaeton caribenho: a identidade periférica.

Este sentimento de pertencimento e orgulho em relação ao seu lugar de origem, independente da sua não centralidade ou precaridade de serviços é característico em muitos movimentos culturais que fazem da sua atividade um instrumento não só de cultura e lazer, mas também de denúncia e de inclusão social, buscando quebrar a invisibilidade das comunidades periféricas.

A periferia é o lugar, abrigo e palco social para os que ali vivem, sendo parte formadora da cultura e identidade dos integrantes destas comunidades, que investiram “parte de sua vida emocional em seu lar, e além do lar, em seu bairro”, sendo este “um invólucro que devido a sua familiaridade, protege o ser humano das perplexidades do mundo exterior.” (TUAN, 1980, p. 114).

Ainda que esta cultura periférica seja vista como inferior numa lógica hierarquizada que parte das culturas hegemônicas, isto “não significa que a cultura do grupo dominante determine o caráter das culturas dos grupos socialmente dominados. As culturas das classes populares não são desprovidas de autonomia nem de capacidade de resistência.” (CUCHE, 1999, p.14).

Desta forma ocorre a formação de uma identidade periférica, que em constante evolução, se apropria das diversas formas de manifestações culturais que nascem nestes espaços, se renovando a partir das mudanças na sociedade e dos seus reflexos no viver periférico.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (HALL, 2006, p.38)

Estendendo a discussão sobre práticas socioespaciais acionadas ou atreladas à música, o estudo das festas nos traz uma interessante perspectiva para a análise geográfica, incursão já feita por diversos autores, tais como MAIA (1999), CORREA (2005), e BEZERRA (2008), visto que, no espaço festivo ocorrem reconfigurações das dinâmicas locais, transformado diferentes espaços em “palcos” para determinados eventos e ponto de encontro para diferentes grupos, que reforçam seus laços identitários e afetivos, criando condições para que a festa em si se torne um espaço territorializado.

Todo este estado de efervescência (MAIA, 1999) gerado durante as festas e outras manifestações socioespaciais ligadas à música são mais bem observados no contexto das grandes cidades, onde as manifestações culturais, festas e eventos tomam maiores dimensões, caracterizando as cidades como um “espaço aglutinador de forças culturais e criativas” (DINIZ; MENDES, 2019, p.77).

Com todo este apelo identitário, e fomentando uma significativa cadeia produtiva e econômica, o Brega paraense enquanto movimento se mobilizou também no sentido de obter reconhecimento enquanto patrimônio cultural. Desta forma, hoje temos três leis estaduais que reconhecem manifestações do Brega paraense enquanto patrimônio cultural imaterial do Pará.

A primeira lei a ser sancionada foi a lei Nº 7.708, de 22 de maio de 2013, que reconhece o ritmo Tecnomelody como patrimônio cultural e artístico do estado. A lei foi celebrada pela classe artística como um primeiro reconhecimento que equipara esta cultura periférica às demais manifestações do estado do Pará, a exemplo do Carimbó. Porém outras leis ainda viriam.

Anos depois, a lei Nº 9.310, de 15 de setembro de 2021 reconheceu o ritmo Brega como integrante do patrimônio cultural e imaterial do estado do Pará, seguida pela lei Nº 9.713, de 22 de setembro de 2022, que reconheceu as aparelhagens como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará.

Chama a atenção que três leis diferentes, em diferentes períodos, usando até mesmo termos diferentes na definição de patrimônio, tenham sido aprovadas individualmente, o que mostra que foram processos políticos isolados um do outro, sem articulação entre os demandantes ou levantamento de inventário acerca da própria manifestação cultural.

O interesse de diferentes gestões do governo do estado do Pará, e de diferentes quadros do executivo e legislativo, nos faz perceber que o Brega enquanto movimento cultural tem também uma força de mobilização política enquanto manifestação que agrega milhares de adeptos (eleitores) em todo estado. Não raro, artistas ligados ao Brega também se lançam candidatos em tempos de eleição.

Estas leis, ao conferir este reconhecimento enquanto patrimônio imaterial, atendem aos anseios dos atores envolvidos nesta manifestação, ao mesmo tempo que fazem um uso político da cultura, visto que ocorrem ampla publicidade para os representantes dos poderes executivo e legislativo. De qualquer forma, este reconhecimento pode ser considerado

benéfico, pois representa um avanço no reconhecimento de uma cultura periférica, que até pouco tempo se encontravam invisibilizada, visto que, de certa forma, “não representava a grandiosidade do poder do Estado, mas a simplicidade do local, o que causava um desinteresse das classes dominantes.” (CORÁ, 2011, p. 85).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O circuito cultural do Brega tem suas bases na horizontalidade, nas festas de bairro, no mutirão cultural, onde cada bairro tinha sua sede de festas, sua aparelhagem. Neste circuito inferior, as atividades de serviços são criadas primeiramente para servir a população que não tem acesso regular aos serviços do circuito superior (isso inclui o circuito de festas). Estes serviços são oferecidos “em nível de varejo”, adaptados a escala das atividades do circuito inferior (SANTOS, 1978, p. 130).

A partir dos anos 1970 se inicia a formação de uma indústria fonográfica em Belém, que não se demora em formatar as sonoridades advindas da periferia em produtos de catálogo.

Estas gravadoras traziam um modelo já utilizado no eixo Rio-São Paulo, que por sua vez era copiado do exterior, ou seja, uma lógica de produção e mercado verticalizada, onde os lucros se concentravam muito mais nas empresas fonográficas do que nos autores ou intérpretes, ocorrendo inclusive articulações com gravadoras nacionais ou filiais internacionais no processo produtivo, a exemplo da parceria entre a gravadora paraense Rauland e a multinacional Continental:

Como foi dito, a Rauland dedicava-se à produção e distribuição dos discos, mas a reprodução dos fonogramas na prensagem em série era feita fora do estado por empresas de grande porte, como a Continental, por exemplo. No início dos anos 1980, surge outra empresa fonográfica local, de maior porte que a Rauland e que passa a se dedicar tanto à gravação quanto à distribuição dos discos: a Gravasom, chefiada pelo empresário e cantor Carlos Santos. A Gravasom é criada exatamente no momento em que se ensaia um primeiro movimento da música brega. (COSTA, 2008, p.06).

Estas verticalidades se inserem através dos circuitos produtivos e econômicos da indústria cultural, que atua através das grandes mídias, impondo verticalmente sua forma de circulação, venda e preço de mercado. Desta forma, o que outrora foi uma forma de lazer restrita a locais periféricos agora seria também produto de prateleira. Desta forma, a indústria cultural faz a "transposição — tantas vezes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de

haver liberado a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias" (ADORNO, 2002, p. 17).

No entanto, mesmo com essa lógica verticalizada da Indústria Fonográfica, o “circuito bregueiro” (COSTA, 2009) se manteve como principal meio de divulgação dos artistas e bandas deste segmento, gerando uma relação entre horizontalidade e verticalidade no processo.

Esta lógica verticalizada envolvendo as gravadoras e o circuito superior da economia viria a sofrer um sério abalo a partir dos anos 2000. Neste momento, um maior acesso à tecnologia traz como consequências novas realidades: a pirataria e o mercado fonográfico independente.

A princípio, a rede de produção e circulação criada com o surgimento da pirataria de CDs parecia ser simplesmente uma forma de gerar um produto com valor mais baixo, ilegalmente isento de impostos. Porém, esta se revelou uma eficiente rede de divulgação dos trabalhos dos artistas, a ponto destes, propositalmente, buscarem inserção nas “coletâneas piratas”, que conseguiam grande alcance junto a população, desta forma “a pirataria tem possibilitado a criação de novas relações entre os agentes envolvidos, e muitas vezes as bandas doam seus discos para que sejam pirateados em troca da divulgação que só a pirataria permite”. (TOZI, 2010, p. 23).

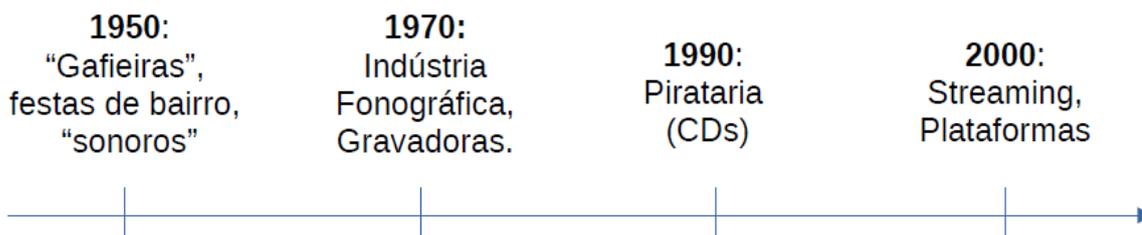
Esta dualidade do produto local inserido tanto numa lógica de produção verticalizada (gravadoras), quanto numa rede informal horizontalizada (mas que faz uso de elementos da verticalização, como a tecnologia) torna-se latente na atual era do streaming, onde tanto os artistas independentes como as gravadoras disputam este espaço virtual, o que nos remete ao “acontecer solidário”, onde “o nível global e o nível local do acontecer são conjuntamente essenciais ao entendimento do mundo e do lugar”, ou seja, cada evento é um fruto do mundo e do lugar ao mesmo tempo” (SANTOS, 2006, p.106), ou seja, no acontecer espacial dos diferentes fenômenos ocorrem interações entre a verticalidade (processos hegemônicos, exógenos) e a horizontalidade.

Em sua linha do tempo (Figura 01), o Brega paraense oscila entre relações de horizontalidade (circuito inferior) e verticalidade (circuito superior). Sua produção cultural (música) e socioespacial (festas) geram processos de territorialidade que dão suporte para uma representatividade coletiva, gerando identidades em torno deste movimento cultural, de forma que “A música e a dança, enquanto conteúdos culturais, podem estruturar espaços de



diversão, de encontro com amigos, de interação com outros sujeitos, de experiência de solidariedade e de formação de identidades”. (SILVA, 2019, p. 165-166).

Figura 01: Linha do tempo: Produção e circulação do Brega paraense



Fonte: Elaborado pelo autor

Conforme visto acima e exposto ao longo do texto, o Brega paraense precisou oscilar (em alguns momentos simultaneamente) entre diferentes circuitos produtivos e formas de circulação da música, o que ocorre até hoje.

Temos então o elemento periférico que luta para coexistir com o mainstream, mas que em certo momento utiliza as próprias ferramentas e tecnologias da indústria cultural para subverter a ordem. A exemplo do funk carioca, o Brega paraense em alguns momentos chega ao mainstream, porém sempre afirmando sua origem periférica. É o caso de artistas como a Gang do Eletro, vencedora do Prêmio Multishow 2013 na categoria melhor show (premiação dividida com o tropicalista Caetano Veloso), e da cantora Gaby Amarantos, indicada (pela 2ª vez) ao Grammy Latino de 2023, com o álbum Tecnoshow. A curiosidade da indicação de Gaby é que este álbum é uma releitura de um trabalho de décadas atrás, que inclui versões de músicas americanas em ritmo de Tecnobrega. Na época, por motivos de direitos autorais era considerado um álbum pirata.

Em outra ocasião, em campanha promovida pelo grupo de comunicação O Liberal em 2015, a música "Ao pôr do sol" (composta por Firmo Cardoso e Dino Souza e interpretada por Teddy Max), considerada um clássico do brega romântico ou brega "saudade", foi eleita a música que representava os 400 anos de Belém, desbancando outros clássicos da música paraense. Era a única música do gênero Brega que concorria ao título.

Os casos citados reforçam o fato de que hoje o Brega paraense é um elemento cultural integrante da identidade e cultura de Belém e do estado do Pará. Vemos então a história se repetir: a música/cultura vinda da periferia ganha espaço e extrapola as fronteiras econômicas

e sociais, tal qual ocorreu com o tango, jazz, samba e tantos outros gêneros. Como especificidade, o Brega paraense traz essa mediação com diferentes circuitos produtivos e formas de circulação da música, se reinventando e se inserindo em diferentes temporalidades e escalas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brega paraense enquanto gênero musical, manifestação cultural e socioespacial, se manifestou a partir dos anos 1970 através do seu produto cultural (LP) e das festas de periferia que ainda hoje agem como engrenagem do processo de impulsão deste movimento.

Como exposto antes numa proposta de linha do tempo, o Brega nasce de relações horizontalizadas, em festas de bairro, antes mesmo de ser reconhecido como um gênero musical. De certa forma. O Brega não é somente a música, mas a festa, o encontro das camadas populares e periféricas.

Quando relações horizontalizadas mediadas pela indústria cultural e pelo “business” das gravadoras se inserem no processo, o Brega se vê simultaneamente articulado aos circuitos superiores e inferiores da economia, representados pelas gravadoras e festas de bairros, respectivamente. E esta gangorra entre verticalidades e horizontalidades segue seu movimento quando analisamos os sistemas produtivos que se atravessam na história do Brega enquanto produto.

Os avanços tecnológicos ocorridos nos anos 2000 flexibilizaram o acesso a equipamentos de gravação e reprodução de áudio, gerando como consequência a formação de um processo produtivo informal e até mesmo ilegal, marcado pelo surgimento de pequenos estúdios caseiros e da pirataria em larga escala, que se contrapunha ao esquema das gravadoras que seguia a lógica da indústria cultural. Hoje, na era do streaming, ambas as cadeias produtivas (verticalizada e horizontalizada) disputam este novo espaço virtual.

Enquanto manifestação cultural, o Brega paraense alcança cada dia mais notoriedade, se tornando elemento formador da identidade cultural paraense, característica reforçada pelo reconhecimento deste movimento por diferentes leis estaduais que reconheceram não só o Brega, mas também o subgênero tecnomelody e as aparelhagens enquanto patrimônios culturais imateriais do estado do Pará.

Mais do que falar do gênero musical e de seu reconhecimento devemos atentar para processos históricos de invisibilização das culturas provenientes da periferia, entendendo que

o reconhecimento destas é produto de resistência e de tensões com as classes dominantes da sociedade, que sempre resistem em reconhecer o valor da cultura produzida na periferia.

Transbordando as fronteiras sociais e preconceitos com a cultura periférica, hoje o Brega paraense é um fenômeno musical que tomou grandes proporções, conseguindo reconhecimento enquanto manifestação artística. Nos resta parafrasear o bordão que a cantora Valéria Paiva utiliza nos seus shows com a banda de Tecnomelody Fruto Sensual: Aceita meu amor!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural e Sociedade. 4ed. Riode Janeiro. Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de janeiro: Record, 2010. 7ª. Ed. 458p.

BENITEZ, Bruno Daniel das Neves. Guitarra e tambor: territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará. 2021.

BEZERRA, Amélia Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. In: Espaço e cultura, UERJ, RJ, n. 23, p. 7-18, jan./jun. De 2008.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro. Pelas ruas de Belém: produção de sentido e dinâmica cultural nos arrastões do Pavulagem em Belém do Pará. Tese de doutorado Universidade Federal do Pará. Belém, 2016.

COELHO, Teixeira. O que é Indústria Cultural. Brasília: Editora Brasiliense, 1993.

CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Do Material ao Imaterial: Patrimônios Culturais do Brasil. São Paulo.2011.334f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Católica de São Paulo-PUC.2015.

CORREA, A. M. "Não Acredito em Deuses que não Saibam Dançar": a Festa do Candomblé, Território Encarnador da Cultura. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). Geografia: Temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro-RJ: EdUERJ, 2005, p. 141-171.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: EDUEPA, 2009. v. 1. 234p.



COSTA, Tony L. Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999

HAESBAERT, R. Identidades Territoriais. In: CORREA, Roberto Lobato ; ROSENDHAL, Zeny: Manifestações da Cultura no espaço. Rio de Janeiro. EdUERJ, 1999. p. 169 – 190.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIMA, Andrey Faro de. “Caiu do céu, saiu do mar”... O Caribe e a invenção da música paraense. Tese de doutorado - Universidade Federal do Pará. Belém. 2013.

MAIA, C. E. S. Ensaio Interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, R. L. (Org.) Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 191 – 218.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

SALVADOR, D. S. C. O. A Geografia e o método dialético. Sociedade e Território (Natal), v. 24, p. 97-114, 2012.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Economia Espacial, críticas e alternativas. EDUSP: São Paulo, 1978.

SAQUET, M. A abordagem territorial: considerações sobre a dialética do pensamento e do território. In: HEIDRICH, A.; COSTA, B.; PIRES, C.; UEDA, V. (Org.). A emergência da multiterritorialidade. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Ed. ULBRA, 2008. p. 47-60.

_____, Marcos. Por uma abordagem territorial. In: SAQUET, M. e SPOSITO, E. (Org.). Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 73-94.



_____. Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2015 [2011].

SILVA, Adriana Tenório da. Espaço e Musica: análise das praticas socioespaciais a partir do tecnobrega e melody na dinâmica urbana de Macapá – AP. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2019.

SOUZA, Marcelo Lopes de. O Território: Sobre Espaço e Poder, Autonomia e Desenvolvimento. In: CASTRO, Iná E. de; GOMES, Paulo C. da C.; e, CORRÊA, Roberto L. Geografia: Conceitos e Temas. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

SPÓSITO, E. *Geografia e filosofia: contribuição para o ensino do pensamento geográfico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

TOZI, F. Meio Técnico, Tecnologia e Tecnobrega: A cidade e a pirataria como possibilidades. Revista Tamoios, v. 6, p. 17-28, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.