

# Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte

José Maria da Silva

A unidade da língua sempre foi um elemento fundamental na política de formação das nações modernas. Contudo, essa unidade sempre encobriu os contextos práticos de uso da língua, em que a diversidade cultural e lingüística se impõe, revelando não apenas a pluralidade da linguagem, mas o sentido polissêmico das palavras. O vocábulo “Brega”, por exemplo, é uma dessas palavras que tem sido muito utilizada no Brasil, há pelo menos uma década, em que podemos identificar um sentido negativo e outro positivo.

Na virada dos anos 80 para os 90, o termo “Brega” foi amplamente divulgado pela mídia, principalmente a partir da exibição da novela “Brega e Chique”, veiculada pela TV Globo. Caracterizada pelos padrões picantes do horário das sete, a novela explorou os contornos dessa dualidade enquanto estilo de vida. Logo, “Brega” definia-se por oposição ao “Chique”. A lógica binária parecia colocar no plano do gosto e do estilo de vida os padrões até então caracterizados como sendo de classe social. Ser chique significava ter acesso a bens de consumo caros, transitar nos circuitos restritos às classes mais abastadas e, acima de tudo, se mostrar e atrair a atenção dos colunistas sociais. Estamos no reino do excesso e da abundância, para falarmos nos termos da teoria do consumo de Jean Baudrillard (1990).

Muito além do caráter de classe, a palavra “Brega” sempre foi acionada como mecanismo de acusação e de repulsa do “Outro”, o que poderia atingir tanto o indivíduo que estivesse fora do mundo da bonança quanto aquele que, mesmo fazendo parte desse universo social, adotasse um estilo extravagante e reprovado pelos padrões da mídia. Na verdade, padrões estéticos e gosto são assuntos problemáticos na sociedade moderna, principalmente com o advento da sociedade de massa e as transformações ocorridas nos processos de produção da arte e da cultura.<sup>1</sup> Em artigo clássico, Benjamin há tempos atrás indicava o sentido das mudanças e a perda da “aura” artística na era do capitalismo.

Com relação ao gosto pela música, Carvalho (1999: 53-91) mostra que houve uma mudança significativa, de modo que não se pode mais pensar em rigor na audição de gêneros e estilos de música. Segundo ele, é plenamente possível – e compreensível – encontrar-se em uma discoteca particular discos de música clássica ao lado de CDs de jazz, de rock, de pagode e de músicas românticas.

Especificamente, o vocábulo “Brega” incorporava (e atualizava) outras expressões, tais como *cafona* e *kitsch*, definindo novos significados em um país que postulava afinar-se com os valores da sociedade de consumo. Neste sentido, o termo passou a ser utilizado como sinônimo de mau gosto nos níveis da produção e fruição estéticas, bem como do comportamento. No nível estético, por exemplo, a palavra “Brega” tem sido utilizada para caracterizar os diversos estilos de música popular em que o conteúdo das letras versa sobre os infortúnios do amor – são consideradas canções com excessivo sentimentalismo, apelativas e vulgares. Nessa linha estariam as canções românticas populares, o pagode romântico e a música sertaneja. Até então a mídia nacional e a crítica cultural não conheciam um outro sentido de “Brega”.

Diferentemente da grande maioria do país, que utiliza a palavra “Brega” como adjetivo e estigma, nos estados da região Norte (e parte do Nordeste e Centro-Oeste), o vocábulo adquire um sentido positivo; trata-se de um substantivo. Isto é, o termo é usado para designar um tipo de música que há décadas é produzida nas regiões Norte e Nordeste e cujo consumo é componente estrutural das sociabilidades locais e da identidade regional. As cidades de Belém e Recife foram os primeiros pólos de produção da “música brega”, porém, com o consumo em escala ampliada consolidou-se um público em nível regional.

### **CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA “BREGA” REGIONAL**

Nos estados da região Norte, “Brega” designa tradicionalmente um estilo de música romântica, criado por artistas locais, produzido por estúdios localizados nas grandes cidades e difundido na região e em outros estados. Trata-se de um tipo de música fortemente presente na sociabilidade das classes populares e que nos últimos anos tem sido incorporado no repertório cultural das classes médias e altas.

A música brega se desenvolveu no Norte e Nordeste do país à esteira de uma tradição romântica que permeia a música popular brasileira, principalmente sob influência dos boleros e do movimento da Jovem Guarda, sendo que este predominou entre a juventude brasileira, nas décadas de 60 e 70, tendo em vista o sufocamento da música de protesto que dominava os festivais no país. Fundamentalmente, as canções que influenciaram o estilo brega regional abordavam os infortúnios e conflitos do amor e das relações amorosas. Podemos dizer que compositores e cantores como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e principalmente Altemar Dutra abriram espaço para, mais adiante, surgirem cantores populares, como Evaldo Braga, Carlos Alexandre, Odair José, Fernando Mendes, Amado Batista, entre outros. Estes, na verdade, são cantores cujo sucesso teve alcance nacional, no contexto de expansão do rádio e da televisão no país (sob o *slogan* “integrar para não entregar”), impulsionados por

programas populares de televisão como a “Buzina do Chacrinha”, o “Clube do Bolinha” e outros. O modelo de cultura nacional e popular muda do padrão dos anos 60, de inspiração crítica da intelectualidade de esquerda brasileira, para um modelo centrado no consumo dos produtos da indústria cultural, denominado por Ortiz de “cultura popular de massa” (1988).<sup>2</sup>

O estado do Pará é o mais importante centro de produção e difusão da música brega, onde esse estilo se afirmou nos últimos anos como um movimento cultural. Aí surgiram os principais cantores, assim como se desenvolveu uma indústria cultural local diretamente vinculada à expansão de um mercado consumidor ligado a essa modalidade de música. Na verdade, a música brega tornou-se um forte elemento de identidade regional, impulsionada pelas classes populares.

Tradicionalmente os cantores de música brega eram originários de famílias migradas das cidades e vilas do interior da região. A idéia de se tornar artista é perseguida nas reuniões entre amigos, momento em que se exercita o ato de cantar e tocar violão. O aprendizado deste é espontâneo, sem passar por escolas de música. O ideal artístico é um campo restritivo, mas a música brega regional sempre foi vista como um campo possível de realização: “Desde garoto que eu sonhei em gravar e eu vim gravar; consegui gravar”.<sup>3</sup>

Em trabalho anterior, identifiquei duas tradições desse estilo de música na região: uma primeira tradição em que a letra da música tem mais importância que a melodia e outra que se desenvolve a partir da segunda metade da década de 80, com ritmo mais acelerado, permitindo o exercício de coreografias pelo público (ver Silva, 1992).

Uma maior ênfase era dada à letra da música, entre os compositores e cantores mais antigos, porque os ouvintes levavam em consideração a mensagem das canções. O conteúdo das letras era sempre ressaltado e tratava fundamentalmente de temas como os conflitos conjugais, a dor da separação, a traição, o ciúme e a infelicidade na vida amorosa, tal como podemos exemplificar na letra abaixo:

“Meu Deus  
Ela me deixou chorando  
E hoje vivo lamentando  
Pelo seu sincero amor  
Eu sei que viver sem esse amor  
É uma louca tortura  
Eu prefiro morrer...”<sup>4</sup>

Até a metade da década de 80, a música brega era vista pela população em geral como sendo música de bordel, por causa do conteúdo das letras, com enfoque quase sempre na temática da traição. A partir de 1985 novos cantores surgiram

no mercado local, com músicas que passaram a modificar o padrão até então dominante, com ritmo mais acelerado e proporcionando o exercício de coreografias em freqüentes concursos de dança de brega. Este fato permitiu, segundo os próprios cantores, que a música brega deixasse de ser identificada com o estigma de “música de cabaré” e passasse a freqüentar os clubes e boates de classe média e até mesmo locais considerados de elite.

Atualmente a música brega está presente nos diversos espaços sociais e juntamente com o carimbo e a música regional faz parte de um repertório cultural demarcador de identidade no estado do Pará. As mudanças na letra e na melodia permitiram que essa modalidade de música se tornasse atrativo de espetáculos públicos, tais como comícios eleitorais e dos eventos de carnaval fora de época.

Nesse sentido, os shows públicos proporcionaram a emergência de grupos de música, denominados de banda, cuja performance tem semelhanças com os grupos baianos de *axé music*. As bandas mais conhecidas na região são *Cheiro Verde*, *Tanakara*, *Calypso*, *Los Bregas* e *Fruto Sensual*. O surgimento das bandas tem suscitado sucessivas mudanças na música brega, através da incorporação de ritmos musicais como o calypso caribenho, a lambada, o *axé music* e o carimbó. Com isso, novos estilos de brega são apresentados ao público: brega calypso, thecno-brega, melody brega, e thecno-brega reggae. As modificações e a conseqüente diversidade da música brega favoreceram ainda a legitimidade da mesma entre todos os segmentos da população, inclusive com cantores oriundos da classe média.

## **ETNOGRAFIA DOS CIRCUITOS DE SOCIABILIDADE**

Procurando caracterizar os diferentes ambientes sociais onde a música brega se faz presente de forma constante e adquirindo significação, localizo a seguir alguns espaços (de trabalho e lazer) na região, onde aquela música é vivificada integralmente.

Seja em locais de trabalho ou de lazer, o aspecto marcante e comum que caracteriza esses ambientes é a presença constante de um significativo público e a circunstanciabilidade alegre e, até certo ponto, festiva que toma conta desses locais. Trata-se, na verdade, de um tipo de sociabilidade demarcada pela identidade dos indivíduos que se encontram e dividem constantemente tais espaços.

Podemos classificar esses ambientes sociais em três instâncias: I) as feiras de bairro, II) as festas públicas; III) o lazer em bares e clubes.

### **I) As feiras de bairros**

Se não em todos, mas pelo menos na maioria dos bairros situados na

periferia de Belém existe uma grande feira. Em várias delas há um sistema sonoro que funciona como uma espécie de rádio alternativo, cuja utilidade e animação situam-no como parte indispensável à estrutura orgânica da feira, bem como para as pessoas que vivem o cotidiano da mesma.

Essa rádio é composta da seguinte forma: equipamentos de aparelho de som são montados em uma pequena cabine improvisada nas imediações da feira. No posteamento, localizado à extensão da rua, são fixadas pequenas caixas com alto-falantes de modo a reproduzir o som na rua; aliás, nas ruas, pois cada sistema desses cobre várias delas. Da cabine, uma pessoa atua como operador de áudio e, muitas vezes, como locutor.

A “programação” é feita seguindo o padrão das emissoras de rádio da cidade: além de tocar música, o sistema de som das feiras faz publicidade do comércio local e presta os indispensáveis serviços de utilidade pública – informa a hora certa, os documentos perdidos e achados etc. Os anúncios comerciais são pagos, mas os serviços de utilidade são normalmente gratuitos.

No bairro do Guamá, um dos mais populosos de Belém, funciona um sistema sonoro com o nome de “Rádio Difusora do Guamá”. O mesmo abrange uma grande extensão do bairro. Sua programação, segundo o seu proprietário, é feita nos horários da manhã e da tarde, chegando até as 19 horas, à exceção do domingo que se estende até as 14 horas. Ali, as músicas que animam o ambiente da feira ganham um tratamento especial: o locutor destaca os discos de cantores locais (predominantemente de música brega), faz comentários sobre a mensagem de uma ou outra letra de música e oferece às pessoas conhecidas.

Na verdade, esses sistemas de som funcionam como rádios alternativos e cumprem um papel significativo no bairro. A identidade dos mesmos com a população local é notória, tanto que se percebe a ausência dessas “emissoras” em bairros de classe média ou de classe alta. De certo modo, essas “rádios” tornam-se referências nos bairros que alcançam. Catalisam para si audiências, na medida em que prestam serviços gerais à comunidade (hora certa, documentos perdidos e achados, crianças perdidas, propaganda do comércio local etc.) e, ao mesmo tempo, proporcionando música para quem trabalha ou se movimenta pelas ruas do bairro.

## **II) As festas públicas**

As festas públicas são aquelas que possuem o caráter de comemoração de algum fato (religioso, cívico, político etc.) ou apenas como parte do lazer. São realizadas em locais de aglomeração pública – praças e praias – ou naqueles de cunho especificamente festivo – bares, clubes e boates.

As comemorações e shows realizados em locais de aglomeração são projetados com o objetivo principal de atrair o maior número possível de pessoas. São eventos para comemorar datas significativas, tais como: sete de setembro, dia de fundação da cidade, dia do padroeiro, shows diversos (lazer, cultural etc.) ou de caráter político.

Além das comemorações diversas, as feiras também são espaços de predomínio da música brega. Há uma quantidade significativa dessas feiras e de festejos religiosos nas cidades do interior dos Estados da região, principalmente no Pará, onde os cantores de música brega realizam-se como artistas.

### **III) Em bares e clubes**

O divertimento das noites nos bairros de periferia de Belém se destaca pelo ambiente alegre que toma conta de bares e casas noturnas, onde o brega predomina. Nesses lugares, rola o bate-papo, a bebida e a dança. São locais simples, mas que fazem parte do lazer do bairro.

Em Macapá, por exemplo, a vida de quinta-feira a domingo parece se resumir à concorrência de bares, boates e clubes para oferecer o “melhor” cantor ou grupo de música brega. A propaganda dessas casas de diversão domina o horário comercial das emissoras de rádio e televisão da cidade. Cada uma procura enfatizar em seus comerciais que oferece “o melhor do brega e da lambada” ou tem como atração “a melhor banda de brega e lambada do Norte e Nordeste do país”.

Como um estilo hegemônico em quase todas as casas noturnas de Macapá, a música brega está presente em diferentes festas, as quais ultrapassam a delimitação das classes que formam o estrato mais baixo da sociedade local. Esse movimento festivo adquire mais intensidade no período de férias. As festas recebem nomes, de modo a se trabalhar o marketing para atrair o público, tais como “amigos do brega”, a “noite do brega-chique” e outras. São promoções que, pelo visto, têm público e dão certo, pois os locais em que se realizam ficam sempre lotados.

Um ar descontraído e divertido é a marca dessas festas. Quase sempre há concursos de dança e o salão fica completamente tomado pelas pessoas que procuram exibir a melhor performance. Um fato interessante é que a dança do brega, até pouco tempo, se caracterizava pelo fato das pessoas (o casal) dançarem juntas, apesar de se desenvolver com passos rápidos. Após o sucesso da lambada, incorporou-se na dança local alguns passos característicos das academias, em que os pares promovem algumas coreografias apenas segurando as mãos.

Dança-se horas seguidas; o suor toma conta do corpo. Se o salão está cheio, procura-se um espaço pelas laterais ou até mesmo do lado de fora do local em

que a festa se realiza para dançar. Uma música que chama mais a atenção, por ser mais prazerosa a dança e fazer sucesso no rádio, provoca um corre-corre em direção ao salão. Nesse momento parece acontecer o clímax da festa. Pares do mesmo sexo são formados para usufruir do momento. Por um instante há uma quebra nas regras formais em que se estabelece que o par é formado pela união dos dois sexos. Isso é relevante se considerarmos que se trata de um contexto em que os papéis sexuais são rígidos e, acima de tudo, exigidos.

Ao tratar das festas nos subúrbios cariocas, Hermano Vianna, tendo por base as teorias de Émile Durkheim, atribui a elas o caráter de restabelecimento de energias perdidas no cotidiano. Diz ele:

“O divertimento é portanto uma rápida fuga das obrigações cotidianas, não tendo, a princípio, qualquer utilidade. Os homens sabem que precisam da ‘vida séria’; sem ela toda a vida coletiva é impossível. Por isso a festa deixa de ser inútil e passa a ter uma função: depois da cerimônia, cada indivíduo volta à vida séria com mais coragem e ardor. A festa, como o ritual religioso, reabastece a sociedade de energia”.<sup>5</sup>

Acredito, porém, que a festa não se esgota no revigoramento de energias perdidas no cotidiano. Além desse fator, ela representa ainda o momento do encontro de amigos e da possibilidade do namoro. Neste caso, a música pode representar um continuum no caráter de seriedade da vida. Assim, pode-se afirmar que ela se coloca entre a continuidade e a descontinuidade das relações concretas, tendo em vista que esse momento pode-se formalizar relações amorosas com caráter de seriedade.

## **O SOM QUE ANIMA**

A passagem da música brega de um contexto restrito e rejeitado, como o cabaré, para a sociedade mais ampla, deveu-se em grande parte às formas populares de divulgação, através dos mecanismos alternativos como os sistemas sonoros das feiras e as conhecidas “aparelhagens de som”, tradicionalmente utilizadas em festas realizadas nos bairros de periferias das capitais e nas cidades do interior.

Aparelhagem é o nome que se dá a um aparato de equipamentos montados em um móvel com a finalidade exclusiva de animar festas e shows. Os equipamentos que compõem o complexo tecnológico são importados e adquiridos separadamente em lojas especializadas da região ou nos Estados do Sul do país.

Basicamente uma aparelhagem é composta dos seguintes equipamentos: 1 aparelho básico de potência, 2 toca-discos, 1 tape deck e grandes caixas (a quantidade varia de 2 a 6, de acordo com a potência) contendo potentes alto-falantes. Umas são mais sofisticadas que as outras, dependendo da disponibilidade de recursos

do proprietário e dos locais em que costuma tocar. O certo é que quanto mais equipada de luzes, efeitos sonoros, luxuosidade na apresentação do painel e alta capacidade de potência de som, torna-se mais atrativa ao público e, por conseguinte, mais solicitada para animar festas.

A presença desses equipamentos na cultura local remete-se a um contexto em que a festa é não só o momento da prática da dança e do encontro das pessoas, mas, também, de contato com a novidade no que concerne à música e, principalmente, com relação aos cantores locais: “Tem gente que agenda os locais onde as aparelhagens vão tocar. É uma espécie de fã clube que se forma. Onde vamos tocar, ele vai atrás”, afirma Cláudio Nascimento, um veterano proprietário de aparelhagens em Belém.

De fato, as aparelhagens possuem importância de relevo para que as badaladas destas tenham sucesso. Por isso, dá-se tanta ênfase na identificação desses equipamentos com nomes que procuram enfatizar a grandiosidade dos mesmos. Cláudio Nascimento formou o seu grupo Alvi Azul para identificar suas aparelhagens, constituído por Supertrovão Azul, Furacão Azul e o Monstruoso Trovão Azul. Outro, Audir Correa, é proprietário de Tupinambá, o Grande, o Treme Terra, Terremoto e Mini Treme Terra.

Os nomes, juntamente com a potência e a sofisticação dos equipamentos montados em grandes móveis, estão engendrados em uma lógica de disputa, de modo que se procura não só a demanda das festas, mas também a satisfação de “andar nas bocas”, de fazer sucesso entre o público, a ponto de formar realmente um fã-clube.

A gênese de nomeação desses equipamentos de som nos indica que eles procuram simbolizar poder, através da representação do máximo de força possível. Os nomes Trovão, Furacão, Terremoto e Treme Terra nos remetem a fenômenos físicos conhecidos pelo poder de fúria. Alguns deles são tidos como “arrasadores” por onde passam. Assim, há uma relação de homologia entre a coisa nomeada e o fenômeno do qual originou-se o processo de nomeação. Tal identificação está contida na simbolização da força, do poder. Em outras palavras, não é suficiente afirmar e ter uma aparelhagem potente em qualidade sonora. É preciso simbolizar tal afirmação, como sentido de sustentação de um imaginário que dá importância à existência desses equipamentos, enquanto pertencentes ao universo cultural local. Esse sentido simbólico revela-se sobretudo na ordenação de nomes dos equipamentos.

As aparelhagens são montadas de forma variada e de acordo com a disponibilidade de recursos do dono para dotar seu equipamento de sofisticação e torná-lo atraente ao público. Assim, podemos encontrar desde os mais simples, com

funcionamento à base de válvulas, ao mais complexo e moderno, com programação eletrônica e computadorizada.

No passado recente (até meados da década de 80) os equipamentos de som eram bem simples, de modo que todos os componentes eram montados em um único painel produzido em marcenarias. Constituído dessa forma, cada proprietário, além de operacionalizar sua aparelhagem, precisava dominar um saber que lhe permitisse consertar pequenos problemas no equipamento, bem como modificar algum detalhe no móvel. Isso fazia com que ele se mantivesse ocupado com seu instrumento de trabalho por alguns dias para que o mesmo estivesse afinado para os bailes de fim de semana.

Atualmente muitos dos proprietários de aparelhos de som aboliram traços de caráter artesanal para se integrarem à sofisticação tecnológica. Com isso, o que vale agora é mostrar a complexidade dos equipamentos adquiridos, não mais em um único conjunto, como anteriormente. Agora, a importância está no aparelho que representar o melhor complexo de sofisticação: potência, mixador, equalizador, câmara de eco, *tape-deck*, bateria eletrônica etc. Tal inovação permite ainda lugar para montar um pequeno televisor no painel, o qual chama atenção dos mais curiosos. Diga-se de passagem, que a mudança não aconteceu apenas para acompanhar a sofisticação tecnológica, mas, sobretudo, para atender à demanda de uma camada significativa para a sobrevivência das aparelhagens – os jovens. Para esse público, é extremamente significativo que o equipamento acompanhe as inovações, de maneira que proporcione um som alto e potente, efeitoo sonoros e, acima de tudo, que esteja atualizado com as músicas que fazem sucesso nas rádios FM.

Em alguns casos, a inovação foi adaptada a características tradicionais no modo de operacionalizar o equipamento. Um dos fatores imprescindíveis para muitos disc-jockeys é a forma de conduzir uma festa, com uma seqüência circular de ritmos. Portanto, a música não é colocada aleatoriamente; ela é apresentada numa seqüência extraída basicamente de diferentes estilos, tais como: embalos, músicas românticas nacionais e internacionais, sertaneja, brega, samba, lambada e recentemente com a presença do carimbo nas festas. Não pode haver uma passagem da música romântica para lambada, por exemplo, pois “senão escangalha a dança do pessoal”, explica o DJ Antônio Analfó.

Assim, procura-se animar uma festa de acordo com normas intrínsecas a ela e devidamente reconhecidas pelo público. Isso implica numa performance linear e circular de seqüências das músicas dispostas ao público. Deste modo, pode-se combinar diferentes seqüências que seguem uma determinada lógica, tais como: a)

embalo – romântica – sertaneja – brega – Samba e lambada; b) embalo – sertaneja – brega e lambada; c) romântica – sertaneja – brega – forró – lambada e embalo.

Outras seqüências são suscetíveis de combinação, desde que não haja uma ruptura entre o que se oferece (em termos de ritmos) e o que já é esperado por quem está dançando. Por isso, um DJ que desconhece ou não respeita tais combinações pode ser penalizado com o esvaziamento do salão.

A importância dessas “máquinas” de som no equipamento cultural regional (notadamente nos bairros periféricos e nas cidades do interior) é tão marcante que nas festas famosas em que se procura dotá-las de formalidade, há quase sempre um radialista vestido a rigor falando ao microfone; um apresentador da festa. Aliás, a utilização constante do microfone nos bailes é outra característica da marca registrada desse contexto: utiliza-se para apresentar pessoas conhecidas, oferecer música para alguém presente, reverenciar quem está aniversariando etc.

Tal qual os sistemas de som das feiras e os programas de rádio voltados para esse público, as aparelhagens fazem parte de uma cultura, cujos padrões, apesar de algumas diferenças sócio-econômicas verificadas, são comuns. Onde as pessoas se reconhecem como portadoras de valores iguais. Deste modo, a festa representa o momento de reverenciamento e de integração coletiva. Portanto, pode-se inferir que os meios mecânicos de difusão são a marca da sociedade tecnológica, adaptada a uma realidade que privilegia o lazer, o lúdico, a informação e a satisfação de poder ter acesso aos bens de consumo, com seus códigos adaptados à cultura local, o que permite uma relação de familiaridade.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como se pode perceber a música adquire sentido positivo entre as populações do Norte do país em razão de sua permeabilidade no cotidiano das pessoas. A música não está presente apenas no lazer e nas festas, mas no dia-a-dia. As cidades da região de uma maneira possuem sistemas de som que fazem o ambiente das ruas, principalmente de áreas comerciais, com música e informações.

A etnografia apresentada aqui mostra como essa modalidade de música permeia a sociabilidade das cidades de Belém e Macapá, porque o trabalho de pesquisa foi realizado nessas duas cidades. Porém, trata-se de um fenômeno regional, pois em qualquer cidade da região o brega é o ritmo musical predominante. Parintins, por exemplo, é conhecida pela grandiosa festa dos bois-bumbás e pelas toadas, mas ali a música brega faz parte do cotidiano. O calendário da cidade inclui demarca um período de predomínio das toadas, de abril a junho, e nos outros meses outros ritmos promovem a sociabilidade da rotina e do lazer da população local (ver Silva, 2001).

É verdade que o Pará é o centro irradiador do brega; ali está a maioria dos cantores e das bandas, bem como é nesse estado que a música brega adquire maior capacidade de invenção a cada momento. Ali o potencial de capilaridade do brega entre a população permite a coexistência de cantores desconhecidos do grande público, oriundos das camadas mais pobres da população – motoristas, vigilantes etc. –, bem como de cantores e grupos que fazem sucesso na região e até mesmo fora do espaço regional. Recentemente o programa do Faustão, da TV Globo, colocou em evidência por alguns domingos cantores, bandas e bailarinos do Pará divulgando a música brega como “novidade” para o país.

Portanto, trata-se de um estilo musical que cada vez mais perde o estigma de música de periferia e passa a ser assumido como mais um instrumento demarcador de identidade. Mas neste aspecto, há que se destacar a capacidade de atualização da música brega, proporcionando a convivência de elementos que permanecem com aqueles que surgem como novidade e que ambos contribuem para definir o que seja brega e, acima de tudo, estabelecer-se como algo positivo.

JOSÉ MARIA DA SILVA é doutor em Antropologia Social e professor da Universidade Federal do Amapá.

## NOTAS

1. Para uma discussão sobre a cultura como distintivo de classe ver Bourdieu (1979). Sobre a questão do gosto ver Caldas (1988) e Dorfler (1973).

2. Sobre o assunto ver também Martin-Barbero (2000). Com relação ao desenvolvimento da televisão e a formação de um público ampliado no Brasil, ver Mattelart e Mattelart (1985).

3. Frase extraída de uma longa entrevista feita em 1991 com o cantor Ditão, falecido em 1999. Ver Silva (1992).

4. Evaldo Braga, CD *Meu Deus* (1971).

5. Cf. Hermano Vianna (1998).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. São Paulo: Delfos, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. IN: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement de gout*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. *Uma utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARVALHO, José Jorge. “Transformações na sensibilidade musical contemporânea”. IN: *Horizontes Antropológicos*, 1999. 11: 53-91.
- DORFLES, Gillo. *Kitsh: an anthology of bad taste*. Londres: Studio Vista, 1973.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michelle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SILVA, José Maria. *Na periferia do sucesso: um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical “brega”*. Brasília, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação/Universidade de Brasília, 1992.
- SILVA, José Maria. *O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins*. Brasília, Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia/Universidade de Brasília, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.