



## **Mídia e Música na Amazônia Paraense: Aspectos históricos e culturais<sup>1</sup>**

MAIA, Mauro C. F.<sup>2</sup>  
Universidade da Amazônia, Belém, PA

### **RESUMO**

Este trabalho apresenta alguns elementos da história da música no estado do Pará (segunda metade do século XX), em sua relação com a mídia audiovisual, destacadamente meios ditos tradicionais, rádio e televisão. O enfoque é indispensável à compreensão da própria mídia e da música no estágio atual da cultura. Para isto, são mobilizadas noções do conceito de indústria cultural, associadas aos processos comunicacionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Audiovisual; Indústria Cultural; Música – Pará.

### **ABERTURA**

A ligação entre mídia e música na Amazônia paraense tem uma história, que se verifica tanto pela presença de meios de comunicação tradicionais, como de meios alternativos, marcante principalmente nas três últimas décadas do século passado. Ao final dos anos 1970, a estrutura de serviços e prédios públicos que compunham a paisagem urbana das principais cidades do estado do Pará já estava afetada por uma nova ordem de transformações, que tem entre seus elementos mais característicos a informação e a comunicação, interferindo no processo de desenvolvimento histórico específico da sociedade local. A expansão das redes de comunicação através do cinema, telefone, rádio e televisão – e a internet, mais recentemente - e os impactos sobre a cultura local são alguns dos elementos referentes a esse processo. É neste momento que a música brega aparece e se desenvolve de modo expressivo; um caso particular neste contexto.

### **MÚSICA E CULTURA**

Registra-se que é nos anos 1960 que o movimento de música brega passa a se constituir como importante produto cultural na região, destacadamente em Belém, capital do

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 1 a 3 de junho de 2011.

<sup>2</sup> Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA); graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UFPA; professor da Universidade da Amazônia (Unama); email: [mfeitosamaia@gmail.com](mailto:mfeitosamaia@gmail.com)



estado paraense. Ele acontece como resultado dessa aproximação entre a produção cultural e os novos espaços midiáticos, numa época de “transições midiáticas”, assim definida por Fábio Fonseca de Castro (2006).

O brega amazônico é um movimento musical surgido nos anos 1960, através do trabalho de Ari Lobo e Osvaldo Oliveira (sob o nome artístico de Vavá da Matinha), como uma contemporização belenense do movimento da Jovem Guarda, centrado na cidade São Paulo. O estilo belenense acrescentava à Jovem Guarda o ritmo calipso caribenho, bastante disseminado na cidade e um vocabulário local. Momento de síntese, os anos 60 engendrarão um importante produto do encontro entre essa capacidade de aglutinação que representa a indústria midiática e o vitalismo do momento (CASTRO, 2006).

Em 30 de setembro de 1961 é inaugurada em Belém a TV Marajoara, primeira estação de televisão da cidade. Junto com a Rádio Marajoara e o jornal A Província do Pará, ela passa a fazer parte dos Diários Associados, grupo empresarial de mídia no Brasil, pertencente a Assis Chateaubriand. Este fato marca a renovação da ideia de progresso e modernidade para a cidade, já possuidora de vários jornais e três emissoras de rádios, favorecendo assim a geração de produtos culturais, como o da música brega paraense.

É parte também dessa história a implantação de estúdios de gravação de discos na própria cidade de Belém. Entre os principais propósitos, figurava a ideia de atender a demanda de artistas locais – de Belém e do interior do estado, também chamados de “artistas da terra”. Notadamente, foi a gravação de músicas de compositores e cantores do gênero música popular da região que mais prosperou, especialmente o segmento associado ao que passou a ser reconhecido como o de música “brega”. Antes, os artistas paraenses somente gravavam seus discos nos estúdios instalados nas regiões sudeste e sul do Brasil, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Este fato marca a vontade de estruturar organizadamente em Belém todas as fases envolvidas no processo de criação, produção e comercialização da música paraense, obedecendo aos critérios de negócios valorizados no mercado, no desejo de firmar uma experiência nos moldes da grande indústria cultural. Mesmo diante de alguns fracassos, e bem ao contrário do que ocorrera aos segmentos denominados de música erudita e de outras vertentes do popular<sup>3</sup>, o movimento da música brega paraense, considerado em suas

---

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui às outras expressões do gênero como não consideradas pertencentes ao brega, por exemplo, a praticada por artistas paraenses que mantinham elo de identificação com a chamada MPB, considerada a mais “legítima e moderna” música contemporânea brasileira, oriunda de compositores de classe média, universitários e de características urbana, difundida principalmente a partir dos estados do sudeste brasileiro.



variações<sup>4</sup>, não insistiu em depender do incentivo do poder público, ou de algum produtor de uma grande gravadora do eixo Rio-São Paulo, para conseguir editar e divulgar seu trabalho. O êxito alcançado por esse gênero nos anos 1980, auge da primeira “explosão do brega” confirma esse fato, projetado pela gravação de LP – *long play* de seus artistas em estúdios locais, e sua consequente repercussão nas rádios de Belém. Em sentido semelhante, há ainda o importante registro de sucesso do cantor Roberto Villar, em 1997. Recentemente, a banda Calypso (sinônimo de popularidade, venda e audiência na mídia em geral), banda Tecnoshow, as “aparelhagens” de som e uma gama diversa de produtores e artistas do agora chamado movimento do tecnobrega<sup>5</sup> são as expressões mais atuais, desenvolvidas no rastro daqueles três primeiros episódios do que poderia vir a se confirmar como um caso típico de indústria cultural da música no Pará. A extensão destes últimos acontecimentos se fez repercutir na mídia em geral, com a presença massiva do tecnobrega, do melody e do calipso, principalmente, nas programações de televisões e rádios de Belém, do Brasil e em outros países.

Portanto, a história da música brega paraense vai desdobrar-se nesse acontecimento de ascensão do tecnobrega na mídia e na cultura musical brasileira. Certos aspectos dessa história, principalmente a das três últimas décadas do século XX, repercutem e vêm se confundir com o atual momento: a tentativa de constituir definitivamente uma indústria da música no Pará, acrescida da novidade de ser um acontecimento em princípio não atrelado diretamente ao circuito da grande produção comercial e da grande mídia, e sem depender dos incentivos oficiais. O fato tem sido tratado como uma das principais evidências do fenômeno das novas indústrias da cultura musical, informal e “independente”, que desenvolve o trabalho de criação, produção e difusão de produtos relacionados à música, a ser executada em festas de aparelhagem e em veículos de comunicação da cidade de Belém, reconhecido na generalidade da expressão tecnobrega, termo aglutinador de toda variação de ritmos que o gênero brega paraense tem comportado.

Trata-se de um movimento, na atualidade, de produção e comercialização da música feita em regiões periféricas do capitalismo avançado, global, que vem se consolidando dentro do quadro das novas indústrias culturais locais. O movimento tem sido denominado de “indústria das ruas”; nos meios acadêmicos é considerado parte de um grupo de indústrias – o cinema é uma outra – com perfil de economia informal, cujo modelo de negócio não se

---

<sup>4</sup> Para um glossário das variações e influências do brega, sugerimos a consulta em COSTA, 2007, p. 64-65 e no *site* [www.bregapop.com](http://www.bregapop.com).

<sup>5</sup> Adotamos em nossa pesquisa a definição levantada por Maurício Costa: “tecnobrega constitui uma fusão entre o brega padrão (se é que ele existe!) e elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som” (*Ibid.*: 66).



sustenta de forma dependente da geração de receitas por direitos autorais e de propriedade intelectual (SANCHES, 2007). No Pará ele é popularmente conhecido como tecnobrega. Em nosso entendimento, essa experiência equivale, designadamente, à expressão de *música midiática*<sup>6</sup>, um produto musical de consumo massivo com sua constituição e natureza originariamente atreladas aos dispositivos midiáticos de informação e comunicação, deles dependente para existir.

## ENTRE MÍDIAS E FESTAS

Imbricada nesse percurso está a própria história da música voltada à “cultura de massa”, erguida sob a influência de alguns aspectos da forma e experiência musical moderna e inscrita no quadro amplo e geral do sistema da “música popular” ocidental como um produto do século XX, conforme esboço feito por Marcos Napolitano, apresentado em sua obra “História & Música” (NAPOLITANO, 2002: 11-20)<sup>7</sup>. Nessa história, se perceberá como o elemento do registro fonográfico em um suporte físico se constituirá em fator central na dimensão de uma indústria cultural da música, que segue aqui em rápida síntese.

É em 1890 que acontecem fatos determinantes à constituição de uma música popular massiva, coincidente com a edificação de estruturas monopolísticas tomando conta do mercado. A *Tin Pan Alley*, em Nova York e a *Denmark Street*, em Londres estruturam um sistema de editoria musical centralizada. Ao mesmo tempo, ocorre o desenvolvimento das indústrias de gramofones (*Victor-EUA* e *Gramophone Co., UK*). Ao redor desses acontecimentos, destacam-se o estímulo, já na metade do século XIX, à criação de editores musicais, promotores de concertos e espetáculos públicos populares e eruditos, e, após a 2ª Guerra mundial, o surgimento das formas de música popular do *rock'n roll* e da cultura *pop*.

Na ordem dessa história, o produto da música popular será aquele que se adaptará às necessidades burguesas de um mercado urbano, sendo que uma de suas faces mais reconhecidas, nesse mercado, será a de sua ligação com a dança, portanto, como música para dançar. Por outro lado, o universo da música popular, entendido e analisado dentro campo musical como um todo, se constituirá pela reunião de elementos que incluem desde tipos

---

<sup>6</sup> Nessa categoria poderão estar incluídos alguns elementos de expressão da música ligeira, música leve, de entretenimento, informática, eletroacústica, de consumo, tecno e massiva, não havendo consenso nem uniformidade na utilização do termo. Por certas aproximações de seus respectivos significados, estamos assim considerando contidas no gênero *música midiática*.

<sup>7</sup> A opção de recuperar alguns dados dessa história, já a partir de meados do século XIX e do século XX, deve-se ao fato das características que se estabilizaram como música produzida nesse período repercutirem diretamente na produção musical de hoje.



próprios da forma reconhecida como música erudita (o *lied*, canto coral etc.), assim como da música folclórica (danças camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, etc.) e da música de protesto (engajamento, resistência).

Além do mais, a forma de música popular que se consolidou foi a de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por suportes escritos, a partitura e de gravação, o fonograma, ou como parte de espetáculos populares, como a opereta e o *music hall* (café-concerto) e suas variações, como a forma circense, cômica e dançante. Sobre esta última, sua função social básica seria estimular a participação em reuniões coletivas, voltadas para a finalidade da dança. Por sua vez, a influência da cultura urbana no produto da música popular ocorrerá através do processo de aglomeração de pessoas nas cidades, que se intensificou ao final do século XIX e início do século XX com a nova expansão industrial, e, em consequência, resultou no surgimento das classes populares e médias nesse espaço. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, despertou o interesse pela produção de uma música ligada à vida cultural e ao lazer urbanos.

Portanto, nota-se que o desenvolvimento da história de uma música popular de massa é marcado por profundas mudanças ocorridas nas formas e experiências do campo da cultura musical popular, em que tais categorias vieram se alterando significativamente.

Reconhecendo que o progresso dessa história da música popular acontece no plano de uma esfera pública burguesa, constata-se que ela desenvolveu em torno de si aspectos de face mercantil e uma experiência estética preocupada em atender os vários tipos de audiência, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes, como o *foxtrot* e o tango, por exemplo, chegando a formas musicais e culturais que expressariam as inquietações de setores juvenis. A consolidação de um campo “musical-popular” deveu muito a fatores tecnológicos e comerciais, fundamentais a esse processo, sobretudo as inovações ocorridas no processo de registro fonográfico e a expansão do rádio comercial ao longo das primeiras três décadas do século passado.

Entretanto, é importante ressaltar que a repercussão desse panorama histórico na realidade da América Latina obedeceu a um processo diferente, que não apenas buscou aplicar o modelo da experiência musical popular europeia. Junto à incorporação de formas e técnicas musicais europeias associaram-se os valores musicais criados a partir de outras tradições, por exemplo, indígenas e negras, expressos em gêneros influentes, como o samba brasileiro, o bolero mexicano, a rumba cubana, o tango argentino, o jazz norte-americano etc. Então, o campo musical popular desenvolvido no continente americano se consolidou por um

outro processo de síntese cultural, coincidente em muito com a expressão de especificidades nacionais e regionais. Assim,

dos modelos da música ligeira europeia do século XIX para os novos padrões da música popular americana do século XX, muitas mudanças podem ser percebidas. (...). O mundo da música popular, tal como ele se apresentava aos olhos de um observador mais atento dos anos 20 e 30, era um mundo complexo, de ampla penetração sociológica e cultural, mas ao mesmo tempo cada vez mais ligado ao grande negócio industrial que estava se formando a partir da música, com todo seu aparato tecnológico (NAPOLITANO, 2002: 20).

Antes de voltar nosso olhar para mais próximo da história da música brega do Pará, coloquemos diante dela alguns dos acontecimentos relacionados às transformações na musicalidade brasileira, pois nos fornecem elementos para comentar certas razões da ascensão de movimentos musicais urbanos, casos como o do tecnobrega paraense, principalmente as questões relacionadas à sua produção comercial voltada para o rádio e à televisão.

Colocado sob o plano das formas e produtos da cultura midiática, o tecnobrega é hoje recorrentemente citado como um dos modelos mais importantes em termos de êxitos econômicos e culturais deste tipo de produção. Deste acontecimento advém a necessidade de identificar seus postulados a partir da própria formulação histórica do que se convencionou reconhecer por música brega no Brasil.

No Brasil, foram adotadas diversas denominações para qualquer tipo de arte que não se enquadrou nos chamados padrões de qualidade. “Mau gosto”, *kitsch*, “cafona” e “brega”. E a música popular não escapou a esses rótulos. De um modo geral, sempre se considerou de mau gosto um tipo de música mais identificada com os gêneros e ritmos de países ditos “subdesenvolvidos”, entre eles o Brasil. Por exemplo, o *country* americano jamais fora chamado de “brega”. Mas, de “mau gosto” sempre foram o bolero (Cuba, México, Espanha), a rumba (Cuba), a guarânia (Paraguai), o merengue (Caribe), etc.<sup>8</sup>

É dentro desse complicado processo cultural que compositores e artistas brasileiros identificados com esses gêneros – responsáveis por uma música que, mesmo não soando como o bolero ou o merengue, guarda afinidades com eles – foram e são considerados membros do mundo do “brega”.

Entre os compositores considerados “bregas” figuraram, entre outros, Odair José, Evaldo Braga, Peninha, Agnaldo Timóteo, Néelson Ned, Waldick Soriano, em nível nacional;

---

<sup>8</sup> As idéias de uma hierarquia do “gosto” na música popular estão em Tárík de Souza et al. *Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988, p. 194.



e Carlos Santos, Mauro Cota, Ted Max, Juca Medalha, Os Panteras, Luiz Guilherme, em nível regional.

A própria trajetória histórica da chamada MPB (Música Popular Brasileira) nos ajuda compreender o fenômeno. De acordo com os apontamentos de Santusa Naves (2006), ao longo dos anos, a sigla MPB incorporou diversas acepções, sendo que sua renovação em muitos casos se processou com a introdução de meios eletrônicos – instrumentos e acessórios de gravação e exibição pública –, entre tantas outras transformações pelas quais ela passou e continua a passar. Nessa história de mudanças e rupturas, sempre surgiu o questionamento de quem faria parte do catálogo colocado no escaninho dessa denominação. Desde 1960, data provável do surgimento “oficial” da sigla, até os tempos atuais, seu leque de novas sonoridades e ritmos cresceu bastante, passando assim a considerá-la em uma definição menos restrita da que vigorou por muito tempo. Atualmente, sua abrangência se estende do samba ao baião, do *pop* ao sertanejo, da bossa nova ao axé. São eles os principais ingredientes que compõem o “caldeirão” que tem caracterizado a MPB, e explicam, em certa medida, a renovação, ou a inserção da música brasileira na contemporaneidade.

Independentemente da qualidade de muitos dos artistas surgidos nesse período, nos anos 1980 percebe-se que as produções da MPB “clássica” teriam sido afetadas por uma espécie de esgotamento ou desgaste. A partir de então, a ascensão de outros gêneros e ritmos do Brasil, ignorados ou pouco reconhecidos que eram pelos meios de comunicação de massa veio provocar diversos surtos no mercado da música brasileira. Da geração do rock – anos 1970 e, principalmente, 1980 –, seguida das ondas do sertanejo, pagode e do axé, todos recebem os incentivos da indústria do disco e chegam à grande mídia.

Na sequência dessa espécie de inchaço do gênero e seu esgotamento, surgem outros focos de renovação vindos da geração do movimento mangue *bit* (a imprensa grafou erradamente como *beat*), que une o som de um *pop-rock* eletrônico com ritmos tradicionais pernambucanos. Muito dessa riqueza e diversidade que passou a compreender o que compõem hoje a MPB resultam, nos tempos atuais, do diálogo e encontro dessa música com as renovadas tendências do *pop* planetário, na intenção de garantir seu nicho no disputado e globalizado mercado mundial da cultura. “O que se vê, hoje, é a musicalidade brasileira sendo reproduzida e renovada pela introdução dos meios eletrônicos (...)” (NAVES, 2006: 63).

Em um contexto fragmentado, a MPB passou a designar uma parcela do mercado de consumo, uma prateleira entre as prateleiras das lojas de discos, ou das gôndolas de supermercados. No rádio, na televisão e em outros meios de comunicação, a condição é a de ter de conviver com outras musicalidades produzidas no Brasil. A perda da hegemonia que



sofreu no transcorrer dos anos 1960 e 1970, permitiu que ela passasse a dividir o cenário musical com várias outras sonoridades. Atualmente, as rádios (e a televisão já vem acompanhando essa tendência) têm se especializado ainda mais em reservar espaços em sua programação para a veiculação de gêneros específicos, do *rock* ao sertanejo, da MPB à música de concerto.

No Brasil, portanto, o rádio é sempre lembrado, quando se trata de comentar aspectos relacionados à sua música popular, e a força desse veículo de comunicação no país ocorre especialmente por volta dos anos 1940 e 1950, o que gerou a possibilidade de praticamente o país inteiro cantar seus astros e estrelas do microfone, e, mais que isso, fazer deles seus ídolos. Assim, mais do que o disco, o cinema e o teatro juntos, o rádio influenciou decisivamente nos gostos e tendências do público em relação à música popular. Uma tendência talvez somente superada pela televisão, tempos depois. A força do rádio seria, portanto, a responsável primeira pela chegada de “*todos os sons*” à nação brasileira (SOUZA, 1988).

Por sua vez, a história da música brega paraense<sup>9</sup> haveria de registrar fatos associados a essas mudanças, cujas características dão a conhecer seus traços essenciais, aparecendo em sua forma dominante a vontade de registrar a produção dos “cantores da terra”, a necessidade de se estabelecer no mercado local, e, por consequência dessas iniciativas, projetar-se na mídia local e nacional, o que significaria ultrapassar suas próprias fronteiras geográficas territoriais, econômicas e culturais.

No período que é considerado o marco das origens da música brega paraense, na década de 1950, há a presença de um dos principais personagens e provavelmente um dos pioneiros do gênero, como o cantor e compositor Osvaldo Oliveira, o Vavá da Matinha, projetando-se, primeiramente, em programas de rádio de Belém, e, posteriormente, em 1959, nas rádios do Rio de Janeiro, cantando forrós, merengues e boleros. Seu sucesso, ao lado de artistas oriundos principalmente da região nordeste, provocou investimentos das grandes gravadoras de música do Brasil em artistas que viriam a se tornar exemplares do gênero brega, como, por exemplo, Reginaldo Rossi. Porém, o caso de Vavá da Matinha não foi suficiente para confirmar uma tendência de que músicos e artistas da região Norte do Brasil se firmariam no cenário da indústria fonográfica do país. Registra-se que é no mesmo período que surge em Belém um modo característico de promover eventos e festas sociais, animadas por sistemas de som eletromecânicos, as aparelhagens sonoras.

---

<sup>9</sup> As referências dessa história são baseadas no trabalho de Maurício Costa (COSTA, 2007) e na série de reportagens, publicadas no jornal *O Liberal*, período de 12 a 15 de março de 2006, assinada pelo jornalista Edson Coelho de Oliveira, Belém.





A lembrança aos tempos iniciais do brega no Pará já apresenta o conjunto de ritos que vieram formatar esta música como um gênero, através de sua versão em disco e emissão pelo rádio, e o circuito social onde essa experiência musical passou a adquirir sentido, as festas de aparelhagem. São lembranças de uma memória que se fixou através do sentido das imagens radiofônicas do movimento do brega, que marcariam uma determinada relação de artistas e ouvintes socializados pelo rádio. Essa relação é, portanto, parte constituinte do sentido adquirido pelas músicas de brega (a festa) e da forma pela qual elas se tornaram parte do imaginário de uma época (o rádio).

É assim, então, que surgem os diversos elementos peculiares que passariam a fazer parte da construção do sentido social e histórico do brega e suas composições musicais: a composição cênica baseada no exagero da performance gestual, a utilização do disco, do rádio e das festas como meio de divulgação e o tipo específico de audiência, os ouvintes e frequentadores das festas.

No Pará, o primeiro grande momento de repercussão do brega na mídia local – principalmente nas rádios da cidade de Belém – acontece na década de 1980, consagrando muitos artistas (COSTA, 2007: 28). Ele significou um dos marcos mais importantes de realização e de sucesso de uma indústria cultural local, que assumia uma espécie de “autoria” e carimbo “regional”, todavia, incluindo, ao lado das gravadoras locais, a participação ainda decisiva das gravadoras nacionais<sup>10</sup>.

Mas, em 1990, dez anos depois daquela ascensão, a participação do brega paraense na mídia local perde espaço principalmente para o gênero de música massiva baiana, axé *music*, permanecendo apenas ancorado nas festas populares, animadas pelas aparelhagens, que passam a desempenhar a articulação entre a produção musical e o público apreciador do brega, isto é, a fazer o trabalho de divulgação.

Conforme ressalta Maurício Costa, foi contraditoriamente este declínio da divulgação do ritmo nas rádios de Belém que serviu de incentivo à consolidação do modelo de festa de brega na cidade, uma vez que promoveu a aproximação entre música brega, as aparelhagens, casas de festa e público apreciador. Esse fato definirá o ritmo como “marca” do circuito festivo da cidade, integrando o universo do brega desde o início dos anos 1980 em Belém, composto de artistas, rádios e gravadoras/produtoras, mas incluindo também as aparelhagens, as casas de festa e o público que acompanha estas festas (COSTA, 2007).

---

<sup>10</sup> Acontece também nessa fase de prestígio do brega o lançamento do elepê “Adocica” (1988), do cantor e compositor paraense Beto Barbosa, e o disco torna-se um dos maiores sucessos do gênero *lambada* em Belém e no Brasil.



Em 1995, o brega volta a se reerguer como ritmo musical, agora chamado de brega pop, com o LP “A Nuvem”, gravado no estúdio Studio M Produções, de Belém, e em 1997 com o CD “Ator principal”, gravado no estúdio Digitape, também de Belém, todos do cantor e compositor Roberto Villar, que se destaca nesta nova fase, quando obtém a vendagem mais expressiva do ritmo até o advento recente da banda Calypso. Assim, o ressurgimento do gênero nesse “2º Movimento do Brega” é marcado pela presença de novos produtores, músicos e cantores e novas gravadoras, e ao final da década de 1990, o brega pop já se encontrava na programação de quase todas rádios locais e em alguns programas das tevês da cidade de Belém. (Em 2002, a denominação brega pop perdeu sua força de representação, substituída, principalmente, pelo nome de uma das novas versões de brega, o tecnobrega; as outras versões de prestígio são o brega *calypso* e o brega *melody*).

Portanto, o processo histórico de uma indústria cultural local, voltada ao segmento do tecnobrega, consolida-se, desenvolvido através da presença de produtores, cantores, compositores, músicos, estúdios/gravadoras, empresas e emissoras de comunicação, posicionados ao redor do circuito das festas de brega nas cidades do estado paraense. Trata-se de um processo cuja dinâmica coloca em relação os componentes implicados na criação de uma produção cultural local e o segmento de empreendimento musical a ela associado.

Como indústria da música, portanto, o tecnobrega é um empreendimento que se caracteriza pela maior preocupação com o trabalho de circulação dos produtos do que com a produção de si mesmo, pois se empenha na distribuição dos produtos (CD, DVD, MP3 etc.) para as lojas e o comércio informal, bem como na ampliação do público consumidor. Por outro lado, se define por sua condição local, que justamente vem sugerir uma forma diferente de apropriação que esse movimento realiza, a que é oriunda da experiência cultural das festas de aparelhagem – ou, do “circuito bregueiro” – que lhe empresta significado e orienta suas ações. “É nesse sentido que é pensada (...) a apropriação que o público de Belém faz da música brega como produto de uma indústria cultural local” (*Ibid.*: 56).

Podemos afirmar, então, que existe a ação de uma indústria cultural em Belém, de produção e difusão da música brega para a região e o país, mas necessariamente envolvendo o contexto das festas de brega da cidade. É essa condição que leva Maurício Costa compreender que se trata de uma articulação que evoca uma relação entre o estilo musical e uma suposta “identidade regional”: “Assim, a música brega, tal como ela é produzida e consumida em Belém, constitui um típico exemplo da cultura popular de massa, na medida em que articula ‘representações simbólicas coletivas’ às relações sociais que organizam a indústria cultural local” (*Ibid.*: 58).



Na consolidação desse processo, o desenvolvimento dos estúdios de gravação e a produção fonográfica em Belém é sempre um dos elementos mais destacados. Uma história que começa com o trabalho do grupo privado de comunicação Rauland Belém Som Ltda., depois, RJ Produções, de pôr em prática o projeto de instalação de uma rádio e de um estúdio de gravação, em 1975. Dedicava-se ao trabalho de produzir artistas locais e distribuir o material gravado, os LPs, mas a reprodução dos fonogramas na prensagem em série necessariamente àquela época era feita fora do estado.

No início da década de 1980, é criada em Belém a Gravasom, do empresário, cantor e compositor Carlos Santos. É, provavelmente, o maior selo de produção, gravação e prensagem de disco já instalado na cidade. Foi a maior veiculadora do gênero do “primeiro movimento do brega”, que formou profissionais dedicados às atividades de produção e gravação musical, muitos deles tendo passado ao trabalho com as aparelhagens de som e festa. Porém, a Gravasom paralisa suas atividades no princípio dos anos 90, deixando em funcionamento apenas seu estúdio de gravação, em Belém. O fechamento acontece logo após o primeiro grande sucesso e venda do brega.

Novos produtores fonográficos e estúdios de gravação voltam a surgir a partir da metade da década de 1990. Os principais, além da RJ Produções, foram M Produções, MC Produções, AR Music. Como empresas de gravação destacam-se a própria Gravasom, mais a Digi Record, Gravo Disco, Digi Tape, Transa Tape e Digital Brasil. São criados ainda, no início do ano 2000, os estúdios familiares, “caseiros”, dedicados à produção e gravação de CDs e DVDs de tecnobrega, que incluem também os trabalhos de produzir e gravar programas rádio e televisão, como fazem o Studio AVD, do DJ Beto Metralha, e o Estúdio Digital, de Tonny Brasil, em Belém.

Altera-se, então, mais uma vez o significado de produzir e gravar música em Belém. É ao nível do espaço doméstico do lar que passa-se realizar, na prática, todo o serviço da cadeia de produção musical de um CD ou um DVD: da produção musical à performance artística, das letras das composições aos arranjos, da logomarca à arte final da capa e do encarte, e, principalmente, a divulgação (publicidade) dos produtos nos programas das grandes rádios e televisões, nas festas, nas aparelhagens de som, na publicidade de rua de carros, motocicletas e bicicleta, nas rádios comunitárias e de “poste” das feiras e mercados, nas bancas dos camelôs e no comércio em geral. Esse acontecimento é que gerou a compreensão de que o desenvolvimento do que se conhecia por indústria cultural utiliza atualmente canais diferentes de comunicação, uma vez que ele não passa necessariamente pelo circuito da grande mídia para existir como tal.



Por fim, no mesmo contexto da história de uma indústria cultural voltada para o tecnobrega, como um gênero local, existem as preocupações de seus produtores com a divulgação e circulação do material musical na mídia estabelecida e consolidada. Até porque, a percepção que se tem, lendo esta história, é de que desde seu início o brega visou um trabalho em conjunto com as rádios, principalmente, e, mais recentemente com as televisões locais.

Entretanto, a aproximação entre o brega e os veículos de comunicação foi marcada por dificuldades, especialmente com relação às rádios FM, como os problemas da concorrência com outros gêneros já assimilados nas programações, a limitação de espaços para a divulgação e o baixo investimento da mídia de Belém, nesse segmento. Se desde o princípio da formação do gênero musical brega, em Belém, as rádios AM já o incluíam em suas programações, a participação nas rádios em FM foi somente no início da década de 1980, do século passado, quando uma rádio local tocou brega, a Rauland, seguida da Marajoara FM. Atualmente, as rádios FM de Belém reservam horários e programas específicos voltados para o brega. Nas estações de televisão, a participação da música de brega continua distante, se comparada aos avanços alcançados junto às rádios. Hoje, apenas a TV Rauland, repetidora da programação nacional da TV Gazeta (São Paulo), e a TV RBA, afiliada da TV Bandeirante (São Paulo), dedicam programas exclusivos ao brega.

Como forma de superar essas limitações à divulgação, o brega investiu mais no trabalho em parceria com as festas de brega da periferia da cidade, e contou com o apoio da audiência das rádios, que passou a exigir a presença do ritmo nas programações dos veículos. Atualmente, outras estratégias foram adicionadas a esse caminho alternativo utilizado para a divulgação do brega, como a aquisição de espaços nas programações, através de investimentos dos próprios produtores e artistas, ou a cessão de fonogramas às emissoras pelos produtores fonográficos.

Importante comentarmos, para finalizar, com relação a este aspecto da divulgação, é que a presença do brega na mídia radiofônica se deu em grande parte em função das alianças situacionais de produtores musicais e artistas de brega e os programadores das emissoras. Ora o interesse partiu do próprio veículo de comunicação, dedicando programas para o gênero, ora foram os proprietários das aparelhagens que procuraram as rádios como meio de divulgar o seu material, veiculado nas festas. São essas situações que podem explicar em boa medida o fato do movimento do brega não desenvolver de modo imediato o aspecto da produção se comparado com a divulgação, o que o levou a diferenciar sua estratégia da forma mais



reconhecida de promoção na indústria cultural “clássica”, que sempre busca a ligação entre produtoras e gravadoras radiofônicas, artistas, rádios, televisões, empresários, etc.

## REFERÊNCIAS

CASTRO, F. F. de. *Identificações amazônicas*. Belém : Papers do Laboratório de Sociomorfologia, UFPa. Série, nº 2. 2006.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: [s.n.]. 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte : Autêntica. 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Rumos da MPB*. Revista Cult. São Paulo : Bregantini, agosto/2006.

OLIVEIRA, Edson Coelho de. *O Liberal*. Belém: de 12 a 15 de março de 2006.

SANCHES, Pedro Alexandre. *A indústria das ruas*. São Paulo : Carta Capital, abril de 2007.

SOUZA, Tárík de et. al. *Brasil Musical*. Rio de Janeiro : Art Bureau Representações e Edições de Arte. 1988.