

Brega paraense: uma evolução na cena musical

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palavras-chave: Brega paraense, cena musical, evolução

Keywords: *Brega paraense, music scene, evolution.*

Cita recomendada:

Azevedo, Rafael José. 2018. "Brega paraense: uma evolução na cena musical". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

BREGA PARAENSE: UMA EVOLUÇÃO NA CENA MUSICAL

Rafael José Azevedo

Resumen

Proponho relacionar o brega paraense à noção de cena musical tendo como ponto de partida a pesquisa de campo que empreendi na cidade de Belém do Pará, no Brasil. O fenômeno configura um conjunto diverso de práticas ligadas à música e aqui tomo como base formulações trazidas por entrevistados com os quais dialoguei. Contrariando impressões que temos sobre o brega em livros sobre música popular feita no Brasil, na cidade de Belém, ele se apresenta como signo de orgulho. Dessa maneira, ele figura parte de narrativas que envolvem a constituição de uma tradição de música popular legitimada e reconhecida. Buscarei refletir, no texto, sobre algumas disposições temporais relativamente estáveis trazidas por alguns informantes quando narram uma espécie de evolução da cena musical brega paraense ao longo dos últimos 40 anos.

Palabras clave: Brega paraense, cena musical, evolução.

Abstract

I propose to relate the brega paraense to the notion of musical scene starting from the field research that I undertook in the city of Belém do Pará, Brazil. The phenomenon configures a diverse set of practices related to music and I take as a basis the formulations brought by interviewees with whom I spoke. Contrary to impressions about the brega in books about Brazilian music, in the city of Belém, it presents itself as a sign of pride. Thus, it figures part of narratives that involve the constitution of a popular music tradition that is recognized and legitimized. I will try to think about the phenomenon, in this text, from some relatively stable temporal dispositions brought by some informants when they narrate the evolution of the brega paraense music scene in over the last 40 years.

Keywords: Brega paraense, music scene, evolution.

A cena no trabalho de campo

Venho me aproximando da noção de cena musical tendo em vista algumas percepções que se organizam a partir da escrita e das revisões de um diário de campo que venho perfazendo depois de passar um período de 21 dias na cidade de Belém do Pará no Norte do Brasil quando, em 2016, fui tentar entender melhor a história do brega paraense. O brega é um dos fenômenos musicais brasileiros mais estigmatizados e incompreendidos ocupando posições periféricas em diversas instâncias de pensamento sobre nossa produção musical (Araújo, 2013). Porém, curiosamente, ele prospera em diversas ocasiões e regiões ocupando um papel central no que se refere a práticas socioculturais, mercadológicas e comunicacionais (Facina, 2011). É o caso de variadas movimentações musicais que se sucedem na cidade de Belém nos últimos 40 anos que, tal como venho percebendo, sintetizam apreço pelo termo que norteia um conjunto variado de práticas chegando a ser tomado como signo patrimonial (Costa, 2009; Amaral, 2009; Barros, 2011; Costa, 2013).

A ideia das cenas musicais tem se feito presente em diversas discussões sobre música popular produzida no Brasil e isso já veio sendo sinalizado no trabalho do historiador Marcos Napolitano (2001) que a toma como uma alternativa para abordar fenômenos musicais sem cair nos preceitos da teoria crítica. No campo da Comunicação Social, os debates têm sido especialmente calorosos na medida em que a expressão, de um lado, é apreciada por ser tomada como uma metáfora adaptável a distintas situações a serem abordadas; por outro lado, diversas críticas vão sendo tecidas exatamente pela sua ambivalência (Sá, 2013; Trotta, 2013).

Em diversos debates que venho empreendendo em torno dessa pesquisa, interlocutores vêm chamando atenção para o que se poderia ser dito sobre o brega paraense a partir da noção de cena musical. De saída, tendo a achar que se trata de um desafio na medida em que uma possível cena musical relacionada ao brega em Belém é algo que se distingue de fenômenos aos quais a ideia de cena veio se articulando a partir de trabalhos seminais como os de Will Straw (1991), Sara Cohen (1991) e Barry Shank (1994). Felipe Trotta

(2013) aponta, com pertinência, alguns perigos da utilização do termo para o estudo de casos no Brasil:

[...] o termo *cena* é bastante relevante e interessante para sublinhar determinados aspectos de *algumas* práticas musicais, mas está muito longe de ser uma palavra capaz de ser incorporada ao vocabulário musical de forma tão ampla. (Trotta, 2013: 69)

Partindo de tal advertência, venho tentando me apropriar da ideia como algo potente por possibilitar um trabalho metodológico que permite observar, nas entrelinhas, os movimentos e sobreposições temporais que se revelam nos relatos colhidos em campo.

No caso do brega paraense isso me parece razoável por se tratar de um fenômeno que, além de ocupar posições rebaixadas em nossas hierarquias culturais, não obedece a um programa estético-ideológico muito demarcado. Ademais, há uma perceptível precariedade relativa a arquivos que poderiam ser acessados para compreender suas histórias - refiro-me a objetos comumente analisados para observar fenômenos de música popular midiática pelo mundo tais como discografias, revistas e jornais, documentários, vídeos etc. Lembro, a título de exemplo, que o acervo de artistas ligados ao fenômeno presente em plataformas como *Deezer*, *Spotify* e *Apple Music* é irrelevante diante de outros canais "menos regulados" como o *YouTube* e redes sociais como *Facebook*, *Instagram* (Azevedo 2017) e até *WhatsApp* (Magalhães 2017). É preciso trabalhar, dessa forma, a partir de fontes de outra ordem bem como vasculhar os ambientes diversos por onde essa música circula.

Por isso fui a Belém observar as performances musicais de bandas e artistas que, de alguma forma, se associam ao fenômeno; foi preciso ir, também, às festas de aparelhagem e ver como as pessoas interagem com e a partir do brega; foi preciso, enfim, escutar muitas canções de suas distintas épocas. Mas, sobretudo, foi necessário me aproximar dos agentes e de suas memórias pessoais e afetivas ligadas à música: é em meio a essa trama que surge a possibilidade de se pensar em uma espécie de evolução de uma cena musical brega iniciada nos anos 1970.

O brega paraense, uma cena em trânsito

Abordo a ideia de cena musical a partir das revisões apresentadas por Andy Bennett e Ian Rodgers (2016) em trabalho que realça a importância das memórias coletivas e individuais na observação de fenômenos de música popular.

Uma característica central das teorias que abordam as cenas tem sido a rejeição de explicações fundamentalmente estruturais no que se refere ao gosto musical além do distanciamento de quadros conceituais associados a elas, tais como "subcultura" e "comunidade". Em sua transgressão, cena musical também contribuiu para uma reformulação sobre o que são práticas musicais coletivas transcendendo os parâmetros físicos de espaço e lugar para assumir qualidades mais afetivas e translocais.¹ (Bennett e Rodgers 2016: 1)

O conceito, assim, desloca e se contrapõe a formulações muito estanques dado que se ergue diante de ambientações mais fluidas e porosas no que se refere a movimentações que permeiam a produção, circulação e consumo de música popular desde os anos 1950 (Bennett e Rodgers 2016). Isso, a meu ver, já havia sido sinalizado por Straw a partir das ideias de "sistemas de articulação" e "lógicas de mudanças".

Uma cena musical, em contraste, é aquele espaço cultural onde diversas de práticas musicais convivem; elas interagem umas com as outras a partir de uma variedade de processos de diferenciação e, também, de acordo com suas transformações e hibridações.² (Straw, 1991: 373)

A proposição de Straw (1991) me atrai dada a existência de um grande debate em torno do termo brega que acaba se desgastando quando se tenta tomá-lo, por exemplo, como um gênero musical em sentido mais restrito (Fabbri, 1982).

¹ Traduzido do original: "A centrally important feature of scene theory has been its rejection of purely structural accounts of musical taste and a move away from associated conceptual frameworks such as 'subculture' and 'community'. In its conceptual transgression, scene has also contributed to the recasting of collective musical participation as something that can transcend the physical parameters of space and place to take on more affective and trans-local qualities."

² Traduzido do original: "A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization."

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

Discutir o brega somente como gênero musical é algo que acaba perdendo sentido por ser exatamente um fenômeno que se adensa a partir de matrizes muito diversas; suas características, além do mais, vão muito além das sonoridades. Diversas tentativas de dar conta do brega acabam evidenciando, em meio a tais complexidades, alguns contornos espaciais. Adriana Facina afirma, por exemplo, que

[a] chamada música brega configura um dos mais expressivos fenômenos da cultura de massas no Brasil, situando-se desde a década de 1960 como um dos estilos musicais mais consumidos em praticamente todas as regiões do país. A despeito de sua importância mercadológica, e certamente afetiva para milhões de brasileiros, trata-se de um fenômeno ainda pouco estudado [...]. (Facina, 2011: 5)

Ser consumido massivamente em regiões muito diversas é algo que merece atenção dado que o termo "foi forjado para tratar de modo pejorativo o cancionista melodramático e romântico que faz tanto sucesso entre as camadas populares." (Facina 2011: 5). A despeito da popularização do brega no Brasil, o antropólogo Hermano Vianna propôs uma descrição que também realça feições territoriais.

Tudo começou com a jovem guarda, e sua adaptação do rock internacional para o gosto popular nacional [...], a fórmula inventada pela jovem guarda se descentralizou, primeiro passando pelo Goiás de Amado Batista, depois pelo Pernambuco de Reginaldo Rossi, até chegar ao Pará do ex-governador Carlos Santos, também cantor brega, autor de dezenas de discos. (Vianna e Baldan 2000: s/p³)

³ O livro *Música do Brasil* resultou de uma incursão pelas musicalidades de diversas regiões do país. Tratou-se de algo que fez parte de um projeto ambicioso que também culminou no lançamento de fonogramas em CD bem como na produção de uma série televisiva que foi ao ar, em 15 episódios de 30 minutos, pela antiga MTV Brasil em 2000. O programa televisivo foi meu primeiro contato com o brega paraense, inclusive. O livro em questão é uma compilação de textos de Hermano Vianna e de fotografias de Ernesto Baldan, por isso me refiro apenas ao primeiro quando comento as citações.

Esse alcance supra-regional, bem como suas supostas origens não podem ser negligenciados; no entanto, o fenômeno se torna mais atraente exatamente por variar de acordo com os lugares onde floresce. Tanto que a expressão nativa "sotaque" foi algo que me chamava muita atenção quando meus interlocutores buscavam caracterizar o brega paraense em meio ao trabalho etnográfico. Vianna já dizia no ano 2000:

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

A descrição é sintomática dado que o brega paraense se desenha como um fenômeno local resultante de relações com diversas territorialidades: há paralelos com o Nordeste brasileiro e muitos "outros bregas" que por lá se conformam (arrocha, seresta, brega recifense etc.); com outras regiões do país como o Sudeste, sobretudo no que se refere às origens e a uma espécie de "lugar de consagração". Além disso, configuram-se no seu entorno relações supranacionais e "mais cosmopolitas" quando são convocados signos caribenhos e latinos assim como outros advindos de um universo pop global desde sua suposta origem local ainda nos anos 1970.

Nesse sentido, penso ser possível tomar os distintos bregas feitos no Brasil a partir da discussão sobre cenas locais, translocais e virtuais também revisitada por Andy Bennett e Ian Rodgers (2016). Em 2004, novamente Bennett, mas em parceria com Richard Peterson, organizam em livro um conjunto de estudos de caso organizados a partir dessas categorias. No que se refere às cenas locais:

Resumidamente, tomamos uma cena local como um conjunto de práticas restritas em espaço delimitado por um período específico de tempo nos quais grupos de produtores, músicos e fãs partilham preferências musicais. Assim, eles se distinguem de outros por se apropriarem da música e de signos culturais muitas vezes advindos de outros lugares,

porém re combinados e elaborados configurando a cena local.⁴ (Bennett e Peterson, 2004: 8)

O translocal refere-se, por sua vez, a fenômenos pulverizados em múltiplas localidades que partilham similaridades entre si, mas ganham feições distintas de acordo com cada lugar.

Muitas vezes, cenas locais mais autoconscientes, que se adensam em torno de um tipo particular de música estão sempre em contato com cenas semelhantes em lugares distantes. Eles interagem uns com os outros através do intercâmbio entre fonogramas, bandas, fãs e *fanzines*. São o que chamamos de cenas translocais porque, embora sejam locais, elas também estão ligadas a grupos com inclinações afins a muitos quilômetros de distância⁵ (Bennett e Peterson, 2004: 8-9).

Por exemplo, o brega paraense, nos anos 1980, pode ser encarado como translocal ao conectar-se a diversas outras práticas também chamadas de brega pelo país, incluindo o sertanejo que iria despontar no início da próxima década (Severiano, 2013). Mas depois da virada para os anos 1990, me parece prudente pensá-lo em termos mais locais dada a percepção de um desejo de distinção: a dança, as temáticas e as sonoridades passam a convocar mais assertivamente signos que transitavam pela capital paraense e seu entorno - incluindo as sonoridades caribenhas. As terminologias genéricas que permeavam o fenômeno naquela década, tais como brega pop, calypso e *amazon music*, reforçam isso. Após a virada para os anos 2000, ademais, "surge" uma espécie de brega eletrônico. O tecnobrega, apesar de imprecisões, seria aquele brega produzido com elementos advindos do universo da música eletrônica: inicialmente as batidas, posteriormente diversos outras texturas sonoras sintetizadas eletronicamente. Sua interdependência a procedimentos digitais de produção, circulação e consumo musicais (Lemos e

⁴ Traduzido do original: "To summarize, we view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene."

⁵ Traduzido do original: "Often the most self-conscious local music scenes that focus on a particular kind of music are in regular contact with similar local scenes in distant places. They interact with each other through the exchange of recordings, bands, fans, and fanzines. These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away."

Castro 2008) permitem ainda uma aproximação do brega paraense àquilo que se apelida cenas virtuais (Bennett e Peterson 2004).

Esse tipo de cena seria um domínio relativo a fenômenos musicais que dependem das redes, de ambientes de interação virtual. A cena, nessa concepção, seria algo mais efêmero, sendo resultante de uma finalidade mais pontual; "a cena virtual resulta de trocas comunicacionais entre fãs via internet: ela é, portanto, praticamente controlada por eles."⁶ (Bennett e Peterson, 2004: 11).

Partindo dessas aproximações, torna-se claro a necessidade de matizar tais denominações. Por isso, proponho uma ideia de trânsito, de movimento ao cotejar o brega paraense ao longo de sua "evolução" a qual retomo agora no texto.

Da virtualidade ao lugar do brega paraense

O excerto de Hermano Vianna que eu trouxe na sessão anterior é um prenúncio para o que viríamos testemunhar na primeira década de 2000: aquele brega dito "sofisticado" se tornaria algo nacionalmente massificado em função da trajetória de grupos que tomaram para si uma das expressões que circulava na cena nos anos 1990 (Banda Calypso e Companhia do Calypso são as mais conhecidas). Paralelamente, hibridações entre o brega e a música eletrônica, sintetizadas sob o signo tecnobrega, acabaram ganhando muita notoriedade a partir de Belém e seu entorno: algo que se fortaleceu nas festas de aparelhagem e com o trabalho de artistas como Banda Tecno Show, Banda Ravelly, Gang do Eletro e até mesmo das bandas Djavu e Uó que não são do Pará. O brega paraense e suas adjacências se espalham e se tornam trilha sonora de ambientes festivos por diversas partes do país sem perder, necessariamente, suas relações com Belém.

Muito do que se falou inicialmente em torno das feições tomadas pelo brega paraense após a virada para os anos 2000 relacionou-se, por sua vez, à configuração de circuitos alternativos de circulação de música em contraponto aos modelos que se estabeleceram em torno do trabalho das gravadoras

⁶ Traduzido do original: "the virtual scene involves direct Net-mediated person-to-person communication between fans, and the scene is therefore much more nearly in the control of fans."

majors. Tanto é que os primeiros trabalhos de maior fôlego dedicados ao tema abarcam questões como direitos autorais, pirataria, novos modelos de negócio, circuitos festivos, formas de produção e divulgação da música a partir das tecnologias digitais dentre outros. Em *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (Lemos e Castro 2008), temos, por exemplo, um conjunto interessante de reflexões dirigidas às tensões trazidas pelos modelos mercadológicos alternativos assumidos e protagonizados por produtores e artistas ligados ao tecnobrega.

Este mercado não se configura propriamente nem como um mercado de massas da grande indústria cultural, nem como uma cultura alternativa e de resistência. Trata-se de um mercado de bens diferenciado, que desafia tanto o pensamento identificado com a Escola de Frankfurt, como o pensamento econômico neoclássico. [...] Sua capacidade de transformação veloz exige um permanente acompanhamento das novas práticas emergentes. (Lemos e Castro 2008: 204-205)

Embora este trabalho se dedique pouco a traçar linhas de uma possível história do brega, torna-se interessante que os autores assinalem uma "capacidade de transformação veloz" do mercado que envolvia o tecnobrega no início do século. Uma das percepções que tenho em relação ao que pude escutar em Belém é que o brega "evolui" muito rapidamente. Assim, torna-se extremamente difícil designar marcos precisos que se relacionem à instituição de algo novo (digamos o tecnobrega) diante de algo já estabilizado (o brega pop/calypso). De qualquer forma temos algumas caracterizações gerais como essa:

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega. Mais recentemente, vieram o cyber-tecnobrega e o bregamelody, todos influenciados pela música eletrônica, que circula mundialmente na web. (Lemos e Castro, 2008: 21-22)

Outros trabalhos, de cunho mais antropológico e historiográfico acabaram redefinindo nossas impressões em torno das mais recentes reviravoltas

protagonizadas pelo brega paraense no "contexto" do "tecnobrega". As observações apontadas por Antonio Maurício da Costa (2009), Paulo Guerreiro do Amaral (2011) e Tony Leão da Costa (2013), de formas muito diversas, apontam para essas pequenas rupturas que parecem se estabelecer nessa grande cena que se instaura a partir do (ou no entorno?) do brega paraense.

De qualquer forma, ao final do século XX, parecia estar claro que algo sem precedentes se desenhava na região Norte do Brasil: um período comumente relacionado não apenas a uma crise do mercado fonográfico brasileiro, mas também uma suposta crise no campo formal da música popular produzida no país. Coincidência ou não, é esse um momento em que fenômenos normalmente ignorados - quando não repulsados - pela academia e por meios comunicacionais, começam a ganhar espaço.

O acesso à internet e suas plataformas de divulgação e distribuição musicais; as ferramentas digitais de produção fonográfica; e uma espécie de esgarçamento dos modelos canônicos de nossa música parecem estabelecer uma "contexto ideal" para a popularização do brega paraense nesses últimos 18 anos. Talvez muito em função dessa "tomada de assalto" protagonizada por fenômenos musicais periféricos como o brega paraense que se torna notável a reivindicação por uma reescritura da história da música popular feita no Brasil. Não posso deixar de mencionar outros casos recentes como o chamado "feminejo" e as novas vertentes ligadas ao "originário" funk carioca que também acabam assinalando os equívocos e os esquecimentos de uma história hegemônica que vem se pautando desde a segunda metade do século XX.

Em função disso, fomos coletando impressões mais gerais sobre o que se pode tomar por música brega no Brasil a partir de trabalhos de cunho historiográfico. Obras como as de José Ramos Tinhorão (2010), Jairo Severiano (2013), Marcos Napolitano (2001), Silvano Baia (2011), Carmen Lucia José (2002) e Paulo César de Araújo (2013) não apenas atestam o posicionamento periférico do brega em nossa historiografia como também acabam por revelar o quanto o fenômeno é atravessado por imprecisões.

A origem pejorativa do termo (José, 2002) coloca-se no epicentro do debate, mas há outras razões em pauta tais como sua relação com referências musicais, via de regra, menos apreciadas/valorizadas em nossa cultura tais

como segmentos românticos latinos e caribenhos aliada à sua relação com classes sociais menos abastadas (Araújo 1999; Ulhôa e Pereira 2016). O brega se relaciona, além disso, a situações e lugares "moralmente condenados" (Araújo 2013) - como ambientes ligados à prostituição. Tudo isso o coloca em desvantagem quando a música popular do Brasil é pautada a partir de motivos "tradicionais", "folclóricos", "inovadores", "vanguardistas", "de bom gosto" dentre outros.

Em Belém do Pará, a música brega protagoniza uma importância exemplar ao ser incorporada a práticas mercadológicas, culturais e de sociabilidade, sendo algumas delas, mais recentemente, com finalidades institucionais. Na escuta radiofônica, nas conversas informais ou mesmo na fala dos produtores e consumidores do brega, fica clara a impressão da existência de uma autoestima positiva relacionada ao fenômeno que vem se arrastando e se sedimentando há, pelo menos, 40 anos na região.

Mesmo assim, ainda é notável o fato de que onde há um fervor musical rodeando a expressão, não raramente relata-se uma condição periférica e suburbana ligada a formas de consumo, de escuta, de produção, de comercialização e de performance da música popular; o estigma, assumido ou não, diz muito da própria legitimidade da música brega diante de outras formas musicais ou mesmo de suas apropriações em outros locais. Tanto é que o brega produzido em cidades como Recife e São Luís parece carregar semelhanças no que se refere a tal condição periférica (*cf.* Azevêdo, 2014; Soares, 2017). Mas vamos falar um pouco da cena musical de Belém a partir dos relatos e impressões sobre o brega que coletei em outubro de 2016.

Um recorte para a cena: as temporalidades emergentes

A partir das transcrições das entrevistas, venho construindo uma impressão: o brega paraense movimenta-se pendularmente às vezes saboreando as vantagens de um posicionamento *mainstream* e, noutras, é descrito e tomado como contraponto em relação a modelos mais "habituais" de consumo e formatação musicais - não que por isso ele perca sua popularidade impregnando o imaginário local. Via de regra, disposições temporais são trazidas à pauta quando tal movimentação ganha corpo na fala dos

entrevistados: houve um tempo em que o brega era música tocada em festas na periferia e em cabarés, não conseguindo alcançar as elites e a classe média de Belém e seu entorno; posteriormente, ele passou a ocupar um território "mais respeitável" chegando a outras localidades e a espaços como rádios FM para depois, a partir de novas intervenções e inovações formais, voltar a ocupar uma espécie de condição periférica.

Quando se fala do trabalho com música em Belém ainda nos anos 1970, seus estigmas e sua condição local já são assinalados. Um radialista e colecionador de discos de 59 anos, informante 1⁷, comenta:

Essa música feita em Belém, ela é uma música que, ela é independente desde que ela surgiu. Ela nunca teve muito, muito apoio de gravadora, nada disso. São raros os cantores paraenses que conseguiram contratos com gravadoras que distribuíam disco nacionalmente, né. (informante 1)

Além do mais, quando se fala das origens "formais" do brega é comum sua aproximação a fenômenos pouco apreciados no Brasil tais como gêneros de música caribenha - muitos deles apelidados de lambada ainda nos anos 1970 (Lamen, 2013) - e a jovem guarda, primeira moda musical brasileira ligada ao rock que teve como protagonistas os conhecidos Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia. Outro entrevistado de Belém, proprietário de uma aparelhagem⁸ dedicada à *saudade*⁹, comenta que, quando discotecava ainda nos anos 1980, havia censura por parte dos contratantes em relação ao repertório. Gêneros latinos e caribenhos só podiam ser tocados em festas nas sedes da periferia e em cabarés: a alta sociedade paraense, que geralmente se reunia em clubes nas ocasiões festivas, não permitia a circulação dessas sonoridades.

⁷ Opto por preservar a identidade dos entrevistados dado que suas falas trazem elementos de sobra para o debate.

⁸ Aparelhagens são como grandes equipes voltadas para a produção de festas providenciando não apenas a sonorização como também atrações performáticas além de toda uma infraestrutura e ambientação audiovisual em festas.

⁹ De acordo com Magalhães (2017: 59), "As aparelhagens do segmento 'saudade' surgem da vontade de se reviver os bailes que ocorriam no começo da história das aparelhagens. Inclusive, alguns DJs de aparelhagens desse segmento lançam mão de discos de vinil em suas performances. Esse tipo de aparelhagem apresenta um repertório pautado nos bregas antigos e, em menor medida, em gêneros de outros países da América Latina, como merengues e cumbias."

O informante 1 complementa a impressão e também faz a ponte entre as "origens" do brega paraense e a jovem guarda:

Respaldo de jovem guarda, surgiram alguns cantores que começaram a ser chamados de brega: José Augusto. Pejorativamente! Como música ruim, né, o José Augusto é um destaque disso, Fernando Mendes, Paulo Sérgio... E essa música, ela teve uma repercussão muito grande pra cá, pra região Norte e... A jovem guarda, mesmo com esse decreto do Roberto Carlos [*refere-se ao distanciamento do "rei" em relação ao rock*], ela perdurou ainda mais alguns anos. E essa gravadora chamada ERLA¹⁰, que começou a gravar discos, ela começou a gravar, então, essa jovem guarda aqui da região Norte. (informante 1)

Mesmo sendo um fenômeno de alcance nacional e internacional, a jovem guarda enfrentava, desde os anos 1960, muitas críticas por ser considerada formalmente pobre e ideologicamente alienada: era, afinal, um tipo de música influenciada pelo pop comercial de países como EUA, Inglaterra, França e Itália. Era, geralmente, protagonizada e consumida por jovens dos subúrbios e dos interiores que não pareciam estar assim tão interessados pelas mesmas questões pautadas por estudantes e intelectuais de classe média-alta dos grandes centros urbanos tais como São Paulo e Rio de Janeiro (Marcelo Fróes, 2000; Araújo, 2013).

O brega tem, assim, relações íntimas com fenômenos estigmatizados já nos anos 1970, mas, "para piorar", ele ainda acaba sendo relacionado às casas de meretrício. O informante 1 faz um relato curioso afirmando que a música dos cabarés - por vezes, ambientes denominados de brega - e dos clubes foi se tornando mais interessante do que suas outras atrações:

Era uma coisa muito forte. Eu ia muito, eu ia nas festas que aconteciam no Palácio dos Bares e tinha um trapiche. Cara, era torado de gente: ambiente, obviamente, masculino, por causa que era, era... Sexo não era como é hoje, era de outra maneira, se conseguia sexo comprando. Então, cara, eram festas absurdas [...] teve um momento que eu comecei a ir não pra zona, eu ia ver o conjunto tocar. Aí, um bocado do que eu conheço... Eu não ia atrás das mulheres, ou então eu não ia nos clubes pra dançar. Nos

¹⁰ A ERLA foi o primeiro estúdio de gravação de Belém, sua inauguração é um dos capítulos da história da ainda atuante Rádio Rauland FM que pode ser lida no endereço www.radiorauland.com.br/site/a-radio.

clubes as festas eram dançantes, não tinha prostituição, mas tinha o grupo tocando. A gente sentava, ficava assistindo o conjunto tocar (informante 1).

Uma cena brega na passagem dos anos 1970 e 1980 estaria assim marcada pela condição periférica/local e - isso digo a partir da escuta de alguns fonogramas que o próprio informante 1 copiou para mim - ainda carregava feições muito próximas daquilo que nos apresentou a jovem guarda em seus "anos dourados", os anos 1960. Mas isso vai se modificando a partir dos 1980, quando as condições de produção e circulação começam de fato a ganhar feições "mais profissionais". Surgem estúdios e gravadoras que começam a abrir o caminho para os músicos e compositores que compõem a cena:

O ERLA era um estúdio, na verdade de dois canais com duas máquinas... [...] E aí já o RJ¹¹ não, já era um estúdio profissional, bem maior, não sei quantos canais tinham... E de lá desse estúdio começaram a sair coisas, o Beto Barbosa saiu, né, o pessoal começou a fazer muito sucesso com essas coisas todas. Depois apareceu a Gravasom¹², que era do Carlos Santos, também dentro do mesmo seguimento, gravando brega. Aí isso tudo, isso ficou institucionalizado, né, essa música popular (informante 1)

O artista citado, Beto Barbosa, se tornaria, na passagem dos anos 1980 e 1990, um nome nacionalmente conhecido ligado à lambada, mas em um primeiro momento de sua carreira, seu repertório era "basicamente brega" de acordo com o informante 1. Ao falar dessa "institucionalização", ele ainda cita artistas como Teddy Max, Mauro Cotta e Alípio Martins - estes fazem parte de uma primeira geração do brega paraense. A melhoria das condições de gravação e a distribuição por meio de gravadoras - nem todas de Belém, tais como a Chantecler e a Copacabana - foram meios importantes pelos quais a música advinda desses "ambientes de sociabilidade questionáveis" pudesse ir além em termos territoriais e sociais: o brega paraense, junto da lambada e do carimbó, se espalhava pelo Norte e Nordeste e pelos países vizinhos como as Guianas e o Suriname. Esse é um período em que o brega se sedimenta no que se refere a gestos de designação musical:

¹¹ O RJ teria sido também um estúdio do mesmo grupo responsável pela rádio Rauland.

¹² Aqui também se conta uma pequena história da Gravasom: <<http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=1295>>

Aí o brega se estabeleceu, esses grandes... Podem não ter sido grandes artistas pro Brasil, mas foram grandes artistas locais. Mais tarde eles perceberam que, se eles gravassem a música e tivessem o clube. Porra, era sopa no mel. Aí, aí eles tinham... Gravavam, tocavam na rádio e, de noite, faziam a festa. Bom, fizeram o circuito, né. O business *tava* todo armado aí (informante 1).

Atrelada a tal institucionalidade, o radialista põe em relevo o aparelhamento de um circuito - um "business" - e isso tem muita importância na medida em que a chegada dessa música nas rádios e nas festas são elementos centrais para a circulação e a profissionalização de DJs, produtores e artistas.

Um músico e compositor de 53 anos, informante 2, corrobora a formulação ao comentar a cena na passagem dos anos 1980 aos anos 1990, mas ainda fala da importância das festas e casas de shows que começaram a se aproximar da música brega:

O meu olhar da música paraense, ela é vinculada, eu sempre vinculo ela a... Tempos. Nós temos o tempo dos anos 80, que foi o tempo que realmente a música ganhou inclusive uma conotação mais forte do nome brega, foi aí que entrou o nome mais forte como brega, porque abriu uma casa aqui em Belém chamada Xodó, com o projeto chamado "Brega Pai d'Égua", [...] ele abriu as portas pra todos os cantores do estado do Pará que não tinham essa liberdade [...]. Não tinham palco aqui mesmo na capital pra se apresentar. Foi aí que surgiu artistas como Teddy Max, surgiu Beto Barbosa, surgiu Alípio Martins, surgiu Ditão, é, surgiu Mauro Cotta, é, surgiu, é, Mirian Cunha, Luis Guilherme. Mas dessa época do 80, desse movimento do brega dos anos 80, duas pessoas realmente saíram pro Brasil fazendo sucesso: um foi Beto Barbosa e o outro foi Alípio Martins (informante 2).

Esse conjunto de mudanças é designado na fala de muitos dos entrevistados pelo termo *evolução* e isso é muito curioso, pois conota uma espécie de adaptação dos músicos, artistas, produtores e DJs diante das adversidades que figuram o ambiente de circulação da música em Belém. Pode conotar também uma espécie de superação de uma geração anterior por uma nova, "mais evoluída". Mas tende, além disso, a expressar certo entusiasmo dos entrevistados em relação às inovações tecnológicas que vieram tensionando os ambientes de produção, circulação e consumo musicais. O informante 1 traz o termo, por exemplo, quando comenta o "surgimento" das

aparelhagem que, em tempos mais remotos, eram nada mais que equipes de sonorização contratadas para festas diversas:

Ela [a *aparelhagem*] vem surgir nos anos 90, nos anos 80 ainda eram os sonoros. Aí quando as aparelhagens (risos), com essa coisa ignorante, né [...]. Ela também, ela tem uma evolução. Eu não sei se eu, talvez historicamente eu estaria mexendo errado na cabeça. A aparelhagem, ela tem uma evolução junto com o DJ, quando os DJs no mundo começam a ter importância que eles têm, as aparelhagens começam, ficam fortes, porque esses DJs que são o show. Aí já não é tanto mais a banda, os artistas, é o DJ, né, que é o cara lá (informante 1).

Trago esse excerto em função da do papel que tais festas em que "o DJ é o cara" foi adquirindo na cena após os anos 1990: trata-se de mais um componente importante das dinâmicas que envolvem a cena brega em Belém. Sonoros e aparelhagens parecem sempre ter tido alguma relação com o brega e, assim como as rádios e a TV, podem servir como meios de divulgação, performance e até como ambientes laboratoriais para testar as novas canções produzidas.

O informante 2 indica alguns dos protagonistas da cena nos anos 1990 tais como Roberto Villar, Aninha, Alberto Moreno, Wanderley Andrade e o guitarrista/produtor Chimbinha. Eles fazem parte de uma "segunda geração" do brega paraense que se estabeleceu de forma mais contundente na segunda metade da década a partir de algumas características: abandona-se certa comichão nas temáticas das letras cantadas em favor de temas como a dança, o amor, a perfídia e o próprio brega; traços de gêneros caribenhos, já presentes na lambada, são incorporados e o termo *calypso* passa a circular como designação da "nova onda"; a guitarra ganha um "sotaque" específico; e o andamento das canções torna-se mais acelerado:

Ele ficou mais... Mais dinâmico, o solo [*refere-se às formas de tocar guitarra*] ficou mais picotado, essas coisas. Então ele vinha de um brega romântico, aí acelerou, pra 160 o *pitch*. Nós percebemos que essa aceleração do *pitch* trouxe muita juventude, muita juventude (informante 2).

A palavra *pitch* substitui aí a noção de BPM (batidas por minuto), que é uma forma de quantizar o andamento das músicas nas gravações e

performances ao vivo. É uma expressão muito utilizada pelos entrevistados quando se conta a história do brega: inevitavelmente acabamos por relacionar essa ideia de "aceleração do *pitch*" com a ideia de evolução. Isso se faz presente na fala de outro músico e compositor, informante 3, de 36 anos, que começou a trabalhar após a virada para os anos 2000. Ele fala do momento em que o termo *tecnobrega* passa a ser utilizado.

De 2000 a 2002, o brega *tava* passando por uma, é, uma transformação ou uma metamorfose de identidade. Não *tava* sabendo se ele era melody, se ele era brega, se ele era brega pop, se ele era brega calypso, se ele era *amazon pop*... Porque, assim, foram surgindo vários artistas, bandas e cada uma delas tentando dar uma identidade nova pro ritmo brega que, passaram-se já cerca de 40 anos e vai passar mais 50, ele vai continuar sendo brega. Pode inventar o nome que quiser, pode dar a rotulação que quiser, mas vai continuar sendo o brega, que é originado do rock, né, lá dos anos 60, de Elvis Presley (informante 3).

A posição desse músico é das mais interessantes pois enquanto circulei em Belém conversando com diferentes atores e de distintas gerações, havia casos em que se propunham demarcações e oposições entre essas nomenclaturas, inclusive com certo intuito deslegitimador. Houve entrevistados que claramente desvalorizam versões mais recentes do brega: o uso do computador por "não músicos" atrelado ao abandono de instrumentos "mais tradicionais" como a própria guitarra "autorizam" esse tipo de posicionamento demonstrando que há muitas tensões em meio à cena.

Venho pensando no que tal ideia de evolução é capaz de designar em meio a tantas disputas e contradições em torno do brega. Nesse sentido, mais uma fala do informante 3 me parece emblemática diante do questionamento:

O bacana da música paraense, ela é uma ameoba que se autodestrói e depois ela ressurgem, né? Ela sofre mutação e ressurgem, então ela vem ressurgindo. Então de 2003 pra início de 2004 já começa entrar em cena um movimento de evolução do tecnobrega, então, assim, a música vai evoluindo tanto que ela se destrói. [...] O primeiro passo é acelerar o *pitch*, que acelera a velocidade da música, e aí a pessoa que *tá* na festa com umas 3 na cabeça já freneticamente, começa a dançar. [...] E aí começaram a produzir umas músicas assim, até pobre musicalmente, mas as músicas começaram a tocar porque o cara é DJ, ele toca na aparelhagem, então ele toca o que ele produz. E aí

começou a tocar uma onda chamada de cybertecno [...] Foi a evolução do tecnobrega (informante 3).

A evolução é renovadora ao mesmo tempo que autodestrutiva: e nessa sucessão, o que se mantém vivo é o próprio brega tal como apontou o informante 3 no primeiro recorte que eu trouxe. Um quarto informante, de 29 anos, músico e DJ, faz uma pequena linha do tempo dos estilos de brega que foram se sucedendo após os anos 2000; "Eu vi o tecnobrega, eu vi o melody, eu vi o tecnomelody, eu vi o eletromelody, entendeu? E tô vendo até esse melody junto com funk hoje, que eu não sei nem como é o nome" (informante 4).

Esse músico relata uma crise pela qual passaram outros músicos ligados ao brega diante do fortalecimento das aparelhagens que, afinal, prescindem de pessoas tocando "de verdade" ao vivo.

O cenário começou a desandar. Por quê? Porque os músicos, as bandas trabalharam durante uma década praticamente, e... Nessa década, elas, as aparelhagens de uma maneira, de uma maneira que... Tu não via show de banda em Belém, cara. Não via mais show de banda. Era só aparelhagem. Tá entendendo? (informante 4)

Diante desse "cenário", fez-se urgente a união da classe dos músicos em torno de uma causa: contrapor-se às aparelhagens para voltar a ocupar os palcos da cidade. Ele comenta tal passagem ao relatar uma espécie de movimento de resgate do brega com o retorno de várias bandas e artistas em ostracismo.

Conversa vai, conversa vem, Banda Xeiro Verde voltou a tocar, meu. [...] Banda Sayonara, que *tava* estacionada, voltou a tocar. E outras bandas, entendeu? O que aconteceu: várias festas de brega começaram a surgir na cidade, entendeu? Teve a maioral de todas, que foi a primeira, [...]: foi o Bregaço. Bregaço reuniu assim, uma galera, assim, tipo Nelsinho Rodrigues logo pra chegar amassando a galera, né. [...] Ressuscitou o Fruto Sensual, que era uma banda que tinha ficado pra trás também (informante 4).

O que a cena apresentava no período em que fiz o trabalho etnográfico tinha muitas indicações de que o brega era algo a ser resgatado. Mas que brega seria esse? A resposta não é facilmente tangível dada a

heterogeneidade do repertório musical que fui compilando em diferentes ocasiões voltadas para o passado tais como as aparelhagens de canções "marcantes" ou os bailes da saudade.

Isso assinala que as muitas disputas em torno do brega são atravessadas por marcas temporais mutáveis: há canções e artistas que merecem ser, seletivamente, resgatados do passado dado que o presente não estaria mais apto a proporcionar "boas experiências" com a música popular na cidade. No limite, isso gera - como acontece com outros fenômenos de música popular pelo mundo - a emergência de modas que acabam sendo tomadas como simulacro de formatações reconhecidas como marcantes de um tempo - em alguns casos isso é chamado de *retro* tal como fala Simon Reynolds (2012).

Por outro lado, a cena é atravessada pela *evolução acelerada*: formas musicais e de sociabilidade ligadas à música vão se sucedendo dificultando apreensões e categorizações. É tudo uma questão de adaptação ao presente.

Considerações finais

A ideia de cena torna-se um articulador interessante por trazer em seu entorno possibilidades muito amplas de tatear o brega paraense: compreender essas múltiplas movimentações temporais, disputas e contradições tem sido muito desafiador. Minhas tentativas de definir o termo brega tem sintetizado, em si, gestos de investigação enriquecedores na medida em que ele, de saída, não é capaz de designar um tipo de música popular cultural e historicamente conformado de maneira clara - embora ele carregue essa potência tal como algumas falas nativas sugerem. Nesse sentido, a própria impossibilidade de tomá-lo como um gênero musical exige um movimento teórico-metodológico e descritivo que coloque em pauta questões como as que venho propondo: narrativas históricas e memorialísticas, a partilha dos repertórios cancionais que acabam se atrelando a certas territorialidades (Azevedo, 2017).

Minha proposta aqui não foi fazer uma revisão conceitual exaustiva em torno da noção de cena e de sua utilização por teóricos fundamentais para o debate. A inserção desse tópico aponta para como a ideia de cena musical tem sido uma discussão potente para tratar do fenômeno que abordo. O livro de Luciana Oliveira (2018), sobre a cena Black Rio nos anos 1970, acaba

indicando algumas possibilidades do uso da ideia para pesquisadores que estejam espacial e temporalmente distantes dos fenômenos abordados.

De qualquer maneira, gostaria de lembrar, com base nessa autora, que as cenas musicais relacionam-se a movimentos temporais e experiências muito complexos; tal como fui indicando, surgem marcas do passado que envolvem narrativas que os elucidam no presente (mitos de origem, rupturas, perpetuações, inovações, sedimentações, disputas etc.); outros aspectos temporais são também comuns em relatos que ligam o fenômeno musical e a atuação de seus agentes e personagens, suas gerações. Pois, afinal, tratar de cena envolve discutir atores performando: com eles e em torno deles erigem-se narrativas e, nelas, considerações sobre a própria cena, sobre o fenômeno musical comportando tensões, contradições, atravessamentos, disputas, relatos sobre emoções e afetos, memórias, acontecimentos marcantes etc.

Por fim, há dois aspectos que ainda se sobressaem. Pensar a música popular a partir da noção de cena tende a engendrar fenômenos que, em alguma medida, se opõem a perspectivas hegemônicas em torno da ocupação dos espaços físicos e virtuais pela música e suas sociabilidades - e esse é o caso do brega paraense. Isso se deve à própria origem dos estudos sociológicos que se valeram do termo. Tal como relata Oliveira (2018), o trabalho seminal de Straw (1991), mesmo criticando a ideia de subculturas escolhida por Dick Hebdige, não perdia de vista fenômenos de música popular aparentemente contestadores, insubmissos, indisciplinados. Isso, em segundo lugar, tem alguma relação com a observação de fenômenos de música popular que se valem da síntese de tradições, espacialidades e temporalidades muito distintas: fenômenos híbridos, que tendem a questionar cânones e desrespeitar territorialidades estanques, parecem cair como luva nessas linhas de pensamento.

Se aceitarmos a ideia de que uma cena musical comporta mutações e trânsitos, parece se tornar extremamente proveitoso refletir sobre a ideia a partir do brega paraense, que vai se moldando de forma heterogênea em meio aos movimentos do tempo e a sucessão entre as gerações. No entanto, de alguma maneira, fica ainda parecendo que há algo de arriscado dizer que há uma mesma cena brega paraense desde a virada dos anos 1970 para os anos 1980: é preciso imergir um pouco mais.

Bibliografía

Amaral, Paulo Murilo Guerreiro do. 2009. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17305> [Consulta: 20 de junho de 2018]

Araújo, Paulo César de. 2013. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Araújo, Samuel. 1999. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions". *Yearbook for Traditional Music*. vol. 31.

Azevedo, Rafael José. 2017. "Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie Sampleados". *Revista Galáxia*, nº 35. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/29873/23244> [Consulta: 10 de outubro de 2017]

Azevêdo, Bruno. 2014. *Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão*. São Luís: EDUFMA.

Baia, Silvano Fernandes. 2011. *A historiografia da música popular no Brasil (1970-2000)*. Programa de Pós-Graduação em História Social do departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/pt-br.php> [Consulta: 07 de julho de 2018]

Barros, Lydia Gomes de. 2011. *Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical*. 2011. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPG-COM). <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2900> [Consulta: 20 de junho de 2018]

Bennett, Andy; Peterson, Richard A. (eds.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal & Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Andy; Rodgers, Ian. 2016. *Popular music scenes and cultural memory*. Londres: Palgrave Macmillan.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon/Oxford Univ. Pres, 1991.

Costa, Antonio Maurício Dias da. 2009. *Festa na cidade: o circuito brega de Belém do Pará*. Belém: Eduepa.

Costa, Tony Leão da. 2013. "*Música de subúrbio*": *Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

Fabbri, Franco. 1982. A theory of musical genres. Em Horn, David; Tagg, Philip (eds.). *Popular Music Perspectives*. Göteborg/Exeter: IASPM.

Facina, Adriana (ed.). 2011. *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Fróes, Marcelo. 2000. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.

Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). 2013. *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.

José, Carmen Lúcia. 2002. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Marco Zero.

Lamen, Darien. 2013. "Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: *Lambada*, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon". *Latin American Music Review*, vol. 34 no. 2. <https://www.utexaspressjournals.org/doi/abs/10.7560/LAMR34201>. [Consulta: 25 de junho de 2018]

Lemos, Ronaldo e Castro, Oona. 2008. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Magalhães, Rodrigo Moreira. 2017. *Experiências do lugar: uma etnografia de festas de aparelhagem nas periferias de Belém do Pará, focada em seus frequentadores*. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mattos, Adriana. 2011. "Jovem guarda e "música brega": as brechas na indústria cultural". Em Facina, Adriana (ed.). *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Napolitano, Marcos. 2001. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.

Oliveira, Luciana Xavier de. 2018. *A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA.

Reynolds, Simon. 2012. *Retromania: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Sá, Simone Pereira de. 2013. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". Em Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.

Severiano, Jairo. 2013. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.

Soares, Thiago. 2017. "*Ninguém é perfeito e a vida é assim*": a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* v.5 n. 3. New York: Routledge.

Tinhorão, José Ramos. 2010. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". Em Janotti Junior, Jeder; Sá, Simone Pereira de (eds.). *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco.