

**DAS BORDAS PARA O CENTRO:
BREGA OU ERUDITO! E O QUE ERA GÊNERO, VIROU RITMO?**

Marlise Borges de Lima¹

Resumo: Até que ponto um “gênero musical” pode chegar a “ritmo musical” e ter filiação? Diante desta inquietação e buscando uma resposta, o compositor paraense Walter Freitas elaborou um projeto musical que ele batizou de “*Brega ou Erudito*”, cujo objetivo era, num primeiro momento, encontrar os elementos estruturais do *brega* (bem como do *tecnobrega*) e num segundo momento pegar estes elementos estruturais e compor algo que ampliasse o alcance deste gênero, num casamento com a música erudita. Ao se propor a fazer uma intensa pesquisa e uma recriação, ele defende a mudança de “gênero” para “ritmo” e diz que é possível encontrar resultados que diferem um pouco daqueles que têm sido divulgados na mídia.

Palavras-chave: Gênero Musical; Ritmo Musical; Brega; Tecnobrega.

Brega ou erudito?

Música de “mau gosto”, música pobre e música de periferia – aquela que está longe do centro, mas não apenas do centro da cidade, “como também do centro de poder, por onde circulam as culturas dominantes em termos sociais, culturais e de gosto estético” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 20). Para este autor, o rótulo de mau gosto estético que é atribuído ao *Brega*, assim como ao *Tecnobrega*, decorre de construtos socioculturais e não exatamente da ordem do som. Assim como (para ele) não existe, na cidade de Belém do Pará, a periferia “enquanto espaço sociocultural subalterno, separado do centro” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 20).

Em sua tese de doutoramento “Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do

¹ Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Pós-doutoranda em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, SP. E-mail: marlise_b@yahoo.com.br.

Pará”², Guerreiro do Amaral explica logo de início que existem, na verdade, formas ambíguas de empoderamento das classes populares, quando se trata deste gênero musical, que:

Se materializam tanto pela valorização das mídias alternativas que circunscrevem o citado “modelo de negócios”, quanto por meio de agenciamento endógenos e exógenos através dos quais esta música vem ganhando visibilidade, especialmente fora dos seus espaços ordinários. Baseado nisto, é possível repensar sobre a condição de estigmatizado, assim como sobre o rótulo de “mau gosto”, atribuído às músicas bregas (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 20).

Em outro texto, “O Tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial”, Marcelo M. Gabbay (2007) destaca o grande espaço que o *brega* ocupou (e ainda ocupa) no estado do Pará e como alavancou a indústria fonográfica nacional, principalmente na década de 1960. Gabbay também explica a distinção binarista sociocultural (povo X elite) que determinou o mau gosto e o bom gosto na música, nesta região. Segundo ele, trata-se de uma herança da *Belle Époque*, do ciclo da borracha no século XIX, na Amazônia:

O fato se deve muito às tradições burguesas e a insistente manutenção de uma autenticidade original forjada pelas classes altas desde o período colonial, que instituíram a cultura europeia como referência de comportamento, arquitetura, cultura e conhecimento (GABBAY, 2007, p. 9).

Diante desta dicotomia – povo X elite – que dominou o cenário musical paraense durante décadas, é bem verdade que o *brega* nasceu de fato na periferia de Belém e foi rapidamente escoado para outras pequenas cidades do interior do Pará. E hoje já faz parte do cenário musical brasileiro, com ídolos que representam aquilo que alguns classificam como “cultura paraense e amazônica”. Mas estariam o *Brega* e seus desdobramentos atuais: *Tecnomelody* e *Tecnobrega*, nesta levada de influências externas? Teriam eles vindo dos ritmos caribenhos e das Guianas? Para Guerreiro do Amaral (2009, p. 29), “enquanto tipo musical, a constituição do *Brega* encontra-se, sim, fortemente fundamentada em gêneros musicais populares, dançantes, do Caribe (e da América Latina) como o *bolero* e o *calipso*”.

No *bolero*, gênero romântico e de tempo lento, estariam refletidos pressupostos clássicos da música “cafona”, tais como temáticas amorosas referentes às dores de traição (dores de “corno”) ou à frustração de um amor

² O estigma de “mau gosto” estético relacionado ao *brega* em nível nacional e, conseqüentemente, ao *tecnobrega* e outros congêneres locais, situa a pesquisa em um pressuposto de tempo-espaço: de que tanto o *tecnobrega* quanto quaisquer sonoridades consideradas *brega* correspondem simultaneamente a músicas feitas para divertir classes populares nas periferias das cidades, e também a músicas fortemente rejeitadas por uma elite cultural intelectualizada que se concentra no centro – não apenas no centro da cidade, mas também no centro de um sistema global de pensamento hegemônico. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 72).

não correspondido, ambas encharcadas de profunda melancolia. No *calipso*, por seu turno e de modo contrastante, estariam encerradas dinâmicas melódicas e rítmicas evidenciando maior movimentação sonora, andamentos mais acelerados ou mesmo uma feição humorística bastante explorada na produção musical *brega*, de Belém do Pará (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 29).

O músico, compositor, escritor e dramaturgo paraense Walter Freitas, cujas obras artísticas (nas linguagens da música, do teatro e da literatura) foram bastante pesquisadas, estudadas e analisadas por mim (em minha dissertação de mestrado e tese de doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP), gosta de falar no assunto e acredita em dois conceitos para o gênero *Brega*. O primeiro seria uma palavra usada anteriormente para designar tudo aquilo que não era bom, que era de mau gosto e de estética pobre. Seria o contrário de “Chique”. Em outra explicação, Freitas acredita ser o *Brega* – muito mais do que simplesmente um gênero – uma manifestação musical que tem uma rítmica própria e que essa rítmica foi criada (realmente) no Pará e por músicos paraenses.

Mas, até que ponto um “gênero musical” pode chegar a “ritmo musical” e ter filiação? Foi diante desta inquietação e buscando uma resposta, que este artista elaborou um projeto musical que ele batizou de “Brega ou Erudito”, cujo objetivo era, num primeiro momento, encontrar os elementos estruturais do *Brega*: de onde eles surgiram e quem criou (ou recriou), de fato, estes elementos estruturais, que ele chama de “levadas rítmicas”. Ao se propor a fazer uma intensa pesquisa sobre o gênero, ele defende a mudança de “gênero” para “ritmo” (assim como grande parte da população do estado do Pará também defende) e diz que é possível encontrar resultados que diferem um pouco daqueles que têm sido divulgados na mídia (apesar de não descartar totalmente o viés da mídia, ao falar dos pais do *Brega*).

Os meios de comunicação nos levam aparentemente a uma situação arcaica: exigem gêneros de regras fixas [...]. E esta é uma tendência de toda arte “popular” destinada a um consumo quantitativamente ilimitado. (ZUMTHOR, 1997, p. 86).

Notícias divulgadas em jornais, revistas e outros meios de comunicação (imprensa e eletrônicos) falam que o *brega* é uma manifestação paraense enraizada no rock primitivo ou no movimento musical da “Jovem Guarda”, da década de 1960.

Antes mesmo da intensificação dos movimentos de periferização e interiorização da Jovem Guarda, a “onda” musical *brega* já se propagava em diferentes recantos do Brasil. Em Belém, nos anos de 1960, setores urbanos populares se divertiam em casas noturnas afastadas do centro da cidade. Já a emergente classe média urbana, avessa às sonoridades “cafônicas”, atrelou-se ao idealístico espírito de modernidade e reputada qualidade conferido a

gêneros pertencentes à dita MPB (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 54).

Falando do *brega* tradicional, Walter Freitas começa explicando que ele tem dois elementos estruturais, que o músico popular chama de “levada”. Um deles apresenta as células rítmicas características, utilizadas normalmente (*tatefe tate tate tate - tatefe tate tate tate*). O outro é um elemento que é diferente e é complementar, porque é feito por outros instrumentos, tais como a bateria, que faz: *tum tá, tum tá...te taa te ta...*; para Freitas, isso é estrutural! Entretanto, isso tudo evoluiu e esses elementos foram sendo alterados e outros incorporados (com o passar do tempo) até um ponto em que, quando chega no *tecnobrega* (a atual vertente do *brega*) o compasso, que era de quatro tempos nas primeiras fases do *brega*, começa a reduzir para dois tempos. E é nessa levada mais acelerada – de dois – que é tocado o *tecnobrega*,³ no Pará.

Como resultado de sua pesquisa nas “raízes” do ritmo, Freitas atesta que as células rítmicas citadas acima (que são os elementos estruturais) vêm, sim, de uma outra época, de um outro lugar e de um outro jeito. Ele nos apresenta os principais responsáveis pela criação de tais elementos estruturais, que são usados pelo *brega*, da mesma maneira que os primeiros autores usaram. E enfatiza, como um dado interessante, que estes autores utilizaram estes elementos apenas em algumas de suas músicas. Ou seja, não é algo que fazia parte de todo um trabalho, continuado, de composição. Todavia, como foi que isso tudo chegou ao Pará (à Amazônia e ao Brasil) e se instalou?

Freitas explica que foi através, principalmente, de duas músicas: uma chama-se *Diana*, que é de Paul Anka, um canadense que se naturalizou norte-americano, em 1990. “Diana” foi composta em 1957 e é uma das músicas mais vendidas no mercado fonográfico internacional, ganhando inúmeras versões, inclusive uma em português, em 1958, que foi interpretada pelo brasileiro Carlos Gonzaga. A outra canção responsável pela utilização desses elementos, segundo Walter Freitas, é “Oh! Carol”, composta originalmente por Neil Sedaka (cantor norte-americano), mas que também teve uma versão em português, gravada e divulgada pelo mesmo Carlos Gonzaga.

³ O surgimento e o assentamento do *tecnobrega* na cena musical das periferias de Belém do Pará devem ser compreendidos também à luz de diferentes períodos vividos pelo *brega* regional, levando-se em conta mudanças culturais, que ao mesmo tempo lhe antepuseram e lhe conferiram fisionomia. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 54).

O músico e compositor afirma, então, que os elementos estruturais dos quais o “*brega paraense*” se utilizou, durante todas essas décadas (de 1960 em diante) vieram dessas duas músicas e que começaram lá, com os americanos, mas que, evidentemente, existem diferenças de interpretações, quando se trata de harmonias e os tipos de melodias construídas. E para ele, é nesse momento que começam a entrar as outras influências, entre elas o *bolero* e, ao que parece, os ritmos vindos das Guianas. Mas o que o músico já constatou, mesmo, é que houve uma evolução do *brega* no decorrer dos anos, onde os tais elementos estruturais passaram a ser usados de formas diferentes.

Ele explica, novamente, que no *tecnobrega* o ritmo passou a ser mais *sincopado*, onde o contrabaixo começou a ganhar uma projeção que não tinha, originalmente. Nas primeiras composições de *brega*, o contrabaixo ficava sempre por trás, apenas como apoio rítmico e harmônico. Guerreiro do Amaral (2009, p. 55), fala de alguns aspectos estético-musicais, conformadores do *brega* regional, dentre eles:

O excessivo romantismo, a sátira, a “dor de cotovelo” (ciúme), letras diretas e repetitivas, uma batida lenta, a presença de uma ou duas guitarras na execução de matrizes rítmico-melódicas que reincidentem ao longo das canções, o baixo funcionando basicamente como apoio harmônico, duas claves, sons de metais extraídos do teclado, bateria eletrônica e o aproveitamento de eletro-ritmos. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 55).

Nos dias de hoje no Pará (onde o *hit* do momento é, de fato, o *tecnobrega*), este instrumento começou a aparecer mais, dando às músicas recentes outra característica. Com esta projeção, ele começa então a sofrer dois efeitos, por conta disso. O primeiro é que, pela nova característica de levada rítmica e da responsabilidade que agora tem, ele começa a ficar “engessado”, pois precisa ficar repetindo a levada. Segundo Freitas, ele acaba ficando menos criativo, também. Ao contrário dos *bregas* mais antigos, onde o baixo era super criativo, a ponto de “brincar” com a levada. O contrabaixo, nessa época, diz Freitas, era quem fazia a brincadeira rítmica, instrumental.

O segundo é que, no *tecnobrega* (com o contrabaixo uma vez engessado), a levada passa a ser esta: *ta taa taa – ta taa taa*. Freitas explica que o volume do baixo sobe e ele tem que ficar repetindo esta levada; o tempo todo! E, ao sustentar esta levada, ele começa a apontar para outro elemento estrutural muito conhecido, que é o *vira* português: *te tate ta...te tate ta (ai, cachopa, se tu queres ser bonita...arrebata, arrebata, arrebata)*. É importante

lembrar que esta levada que o *tecnobrega* tem apontado, nos últimos anos é, também, a base estrutural do *xote bragantino*, o xote da cidade de Bragança, no interior do Pará.

Outra opinião frequente, defendida por alguns músicos no Pará, é que existe uma presença indígena no *tecnobrega*, que é a marcação do pé (*tum tum tum*), como pulsação básica. Mas, quanto a esta questão, Walter Freitas contesta e diz que esta marcação é universal. Sendo assim, a imaginação do compositor pode levar esta rítmica para onde ele bem entender: para a música indígena, para a música indiana, para a música do oriente médio e outros povos, pois todas partem desta marcação binária. Até mesmo a música dos povos primitivos. E, portanto, não é definitivo que haja a intenção, do *tecnobrega*, de correr atrás da música indígena. Freitas defende que o compasso binário está em tudo. Está até nos 5/4, nos 7/4 e em todos os compassos irregulares, dos quais ele mesmo se utiliza (em suas composições).

Na segunda parte (no segundo momento) desta pesquisa, Walter Freitas tratou de pegar os elementos estruturais do *brega* (uma vez descobertos e compreendidos por ele) e compor algo que ampliasse o alcance deste gênero, num casamento com a música erudita. E foi assim que ele deu início à composição do “Quarteto Brega” um quarteto de cordas composto de quatro movimentos, escrito para dois violinos (1º e 2º), uma viola e um violoncelo. A proposta de Freitas nesse projeto, na realidade, era de reconstruir ou, quem sabe, recriar, o gênero *brega*. Sim, porque para ele, é uma música que está sendo deturpada pela ignorância e pelos “ouvidos” dos ignorantes. E qual será, então, o resultado dessa tentativa de união do *brega* com a música erudita?

Walter Freitas (neste projeto) fez um detalhamento técnico, de um ritmo que ele acredita ter sido criado por alguém ou por um grupo de pessoas na periferia de Belém do Pará. Para ele, o grande “lance” é o “*start*” de uma rítmica que, inicialmente musical, originou todo um movimento corporal (também) que é a “dança” do *brega*, outra variante da levada rítmica. Uma dança que, segundo acredita, não existe mais em lugar algum do mundo, que não seja em Belém, na Amazônia e no Brasil.

Confiante em sua pesquisa e em seu trabalho de composição musical, ele acreditou e procurou fazer um aproveitamento desse ritmo (que é binário) e introduzir, mesclar, criar e recriar novas estruturas harmônicas, melódicas e poéticas ao *brega* (uma vez que suas estruturas originais são paupérrimas). E fez isso porque sabe o quanto uma boa parte do povo

amazônico – em especial o paraense – deseja ser o pai desse movimento musical, chamado de *brega*. E nos tempos atuais em sua nova roupagem – o *tecnobrega*.

E foi assim que o artista, o autor e o compositor Walter Freitas entrou, mais uma vez, com sua imensa criatividade e excelência na arte (palavras publicadas em diversos suportes midiáticos no Pará), pois admite e reconhece que a simplicidade não exclui a genialidade. Entretanto, a pergunta que não quer calar, é: depois de desestruturar e reestruturar as harmonias, melodias e letras do *brega*, será este, ainda, intitulado “Brega”? Apresentamos aqui um pequeno trecho (as quatro primeiras páginas, na partitura) do 1º movimento do “Quarteto Brega”, de Walter Freitas.

Quarteto Brega I

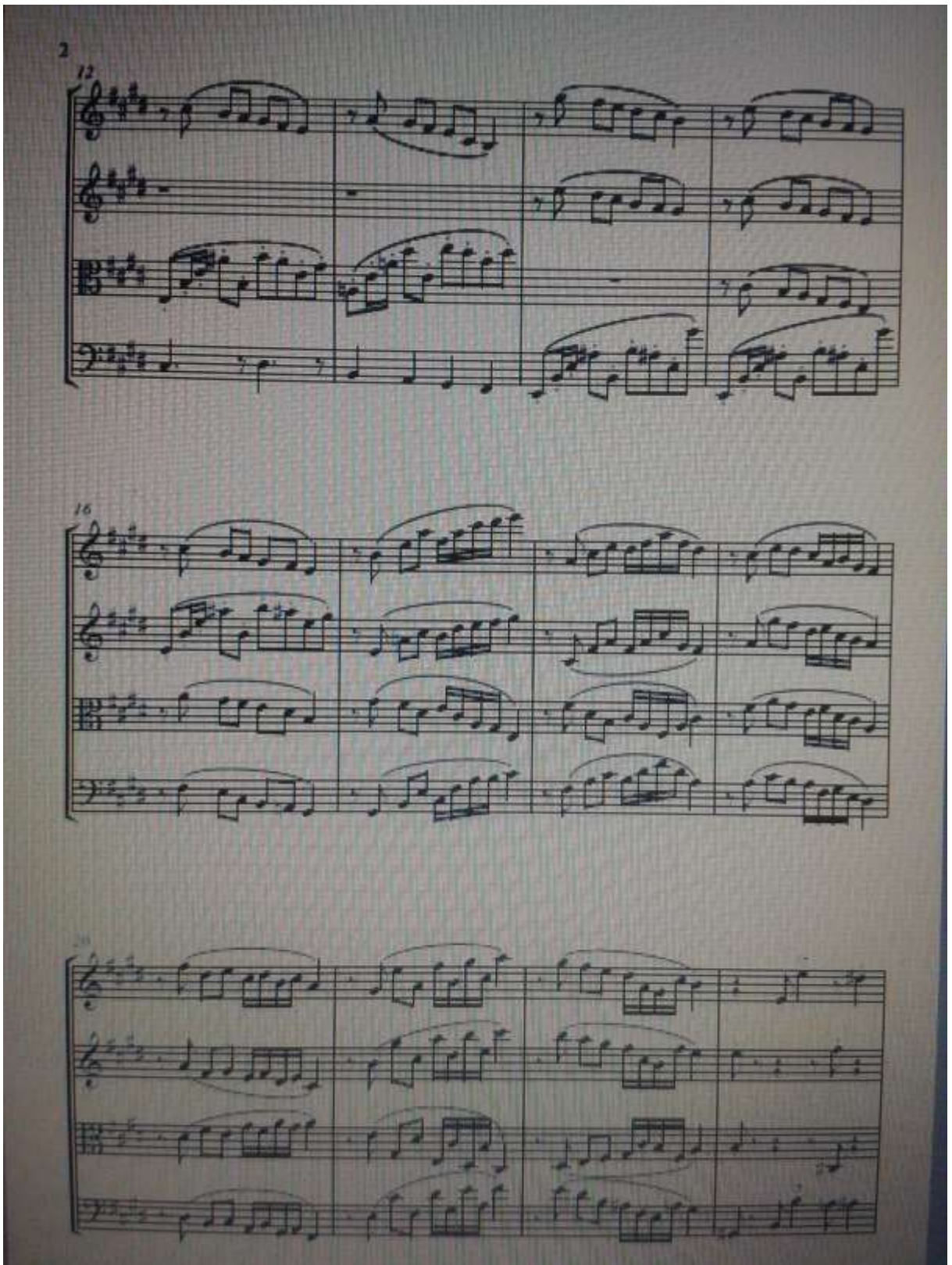
Walter Freitas

Andante ♩ = 130

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The Violin I and Violin II parts are mostly rests. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a bass line with slurs.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The Violin I and Violin II parts are mostly rests. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a bass line with slurs.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The Violin I and Violin II parts have melodic lines with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello part has a bass line with slurs.



Handwritten musical score on three systems. The first system is numbered 24 and the page number 3 is in the top right corner. The second system is numbered 28. The third system is unnumbered. The music is written on four staves per system, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into three systems of four staves each. The first system begins at measure 38, the second at measure 41, and the third at measure 45. The notation is written in black ink on a light-colored background. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Slurs are used to group notes across measures. In the first system, there are several triplets marked with a '3' and a vertical line. The second system also contains triplets. The third system shows a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. The overall style is that of a personal manuscript or a student's work.

Referências

BORGES, Marlise. **Dossiê Walter Freitas: Comunicação, Arte e Cultura na Amazônia.** 2013. ?? f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2013.

GABBAY, Marcello M. **O Tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial.** **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** – eCompós. (vol. 9, ago 2007). Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/183/184>>. Acesso em: 20 dez 2015.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará.** Tese de Doutorado – UFRGS – Porto Alegre, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Outras Referências

Entrevista com Walter Freitas concedida a esta autora, em junho de 2012, em Belém do Pará, Amazônia, Brasil.