
REVISTA DE GEOGRAFIA

Programa de pós-graduação em geografia da UFPE
www.ufpe.br/revistageografia

POLÍTICAS PÚBLICAS E SUSTENTABILIDADE CULTURAL: UMA PERSPECTIVA GEOGRÁFICA NO MOVIMENTO BREGUEIRO EM BELÉM DO PARÁ

Fernando Santos¹

¹ Geógrafo. Educador vinculado à Secretaria Municipal de Educação do município de Acará – PA.
fegeografia@yahoo.com.br

Artigo recebido em 25/11/2010 e aceito em 02/12/2010

RESUMO

O presente artigo analisa a Territorialidade do Movimento Bregueiro em Belém do Pará, discutindo a sustentabilidade cultural enquanto elemento fundamental para pensar ações de política pública engajadas no pleno desenvolvimento social local. As hipóteses defendidas neste trabalho sinalizam que o Estado (em suas esferas de poder municipal e estadual) não contempla o Movimento Bregueiro como estratégia relevante de planejamento de desenvolvimento em que a (re)produção do Movimento seja valorizada, restando aos sujeitos envolvidos neste circuito uma condição socioeconômica clandestina, mesmo estes ativando uma economia milionária intrínseca ao Movimento. Assim, identificar quais as implicações socioespaciais (política, econômica e cultural) evidenciadas pelo Movimento Bregueiro em Belém, observando quais são seus reflexos e se estes são relevantes para planejar a criação de (e se há) políticas públicas com base na sustentabilidade cultural é o principal objetivo deste trabalho.

Palavras-chave: Sustentabilidade Cultural. Territorialidade. Musicalidade Brega Paraense.

ABSTRACT

This paper analyses the Bregueiro's Territoriality Movement in Belém from Pará, discussing culture sustainable as fundamental element to mind public policy actions concerned in the full social development site. The hypothesis defended in this work directing that State (in your municipals and states spheres of power) doesn't contemplate the Bregueiro's Movement as main strategy development planning to the (re)production of movement is valued, leaving the parties involved in this circuit a illegal socioeconomic condition, even these activating an intrinsic millionaire economy Movement. So indentify the sociospatials implication (policy, economy and cultural) evidenced to Bregueiro's Movement in Belém, observing your reflexes and if are important to plan the creator publics policies based in cultural sustainable is the main objective this paper.

Keywords: Cultural Sustainable. Territoriality. Brega Musicality.

INTRODUÇÃO

Ultimamente, pesquisas científicas apontam a existência de uma manifestação cultural em Belém do Pará, em que suas práticas simbólicas resultam na configuração de um “circuito bregueiro” (LEMOS; CASTRO, 2008; COSTA, 2007) ou “movimento bregueiro” (SANTOS, 2009; SANTOS, 2010) e da qual é responsável por uma dinâmica econômica local paradigmática no que tange seus mecanismos de sobrevivência no mercado da indústria cultural em geral (BARROS, 2009; FARO, 2009; GABBAY, 2007; VIANNA, 2007).

Baseado em construções artísticas da Musicalidade Brega¹, este Movimento é constituído por cantores, compositores, músicos, público freqüentador, proprietários de casas de *shows*, proprietários de aparelhagens², produtores fonográficos, *DJs*, *promoters*³ e vendedores de rua, sendo a grande maioria desses sujeitos oriundos da periferia urbana de Belém (COSTA, 2007; SANTOS, 2010). Logo, o Movimento Bregueiro é caracterizado e entendido a partir das formas simbólicas identificadas na produção artística musical local e sua respectiva dança. Tais formas apresentam-se bastante valorizadas por grande parte da população belenense – valorizando tanto seu sentido simbólico, quanto o socioeconômico – refletindo na materialização de espaços específicos distribuídos pela cidade nos quais são promovidos esse tipo de manifestação cultural, identificados aqui como Territórios do Brega (SANTOS, 2009; SANTOS, 2010), locais onde ocorrem as reconhecidas “festas de brega”⁴.

De acordo com essa realidade artístico-musical inerente ao cotidiano da população belenense, a proposta deste nosso tema de pesquisa é as ações de políticas públicas estadual e municipal pertinentes à (re)produção do Movimento Bregueiro na cidade de Belém, ressaltando a valorização (ou não) da cultura popular local e destacando os elementos socioespaciais necessários

¹ Por se tratar de uma manifestação cultural de cunho popular, no qual a música é sua mais relevante forma simbólica, entende-se por musicalidade o conjunto formado pelos “atrativos musicais”, sendo estes constituídos por conjuntos de sons que remetem ao público uma identificação com a letra, o ritmo (“batida”, “levada”) e, principalmente, a dança. Segundo o dicionário Aurélio, música é a arte e técnica de combinar sons de maneira agradável ao ouvido; som agradável; harmonia. Sendo assim, a musicalidade aqui trabalhada é o processo de construção da música, no caso da música Brega, fundada pela combinação dos “atrativos” letra e conteúdo cotidiano; “batida” ou “levada” contagiante; e a dança; produtos simbólicos caracteristicamente paraenses. Portanto, refere-se a uma musicalidade particular produzida em Belém considerada neste trabalho como Musicalidade Brega Paraense.

² Equipamentos sonoros de pequeno, médio ou grande porte, composto por caixas de som (alto-falantes), amplificadores, equalizadores e outros recursos eletrônicos, comandados por um ou mais *DJ* em sua cabine de controle.

³ Também reconhecidos como “festeiros”, são os sujeitos que organizam as Festas de Brega. Divulgação, contratos, licenças, escolha do local, atrações, entre outros elementos de funcionamento de uma festa são de responsabilidade destes sujeitos.

⁴ Essas manifestações culturais ocorrem de quinta a segunda, e em feriados e vésperas de feriados.

que possibilitam intervenções de desenvolvimento social baseadas na sustentabilidade cultural⁵ (COSTA, 2009; LOUREIRO; CALLOU, 2007; SACHS, 1993).

2. MATERIAL E MÉTODOS

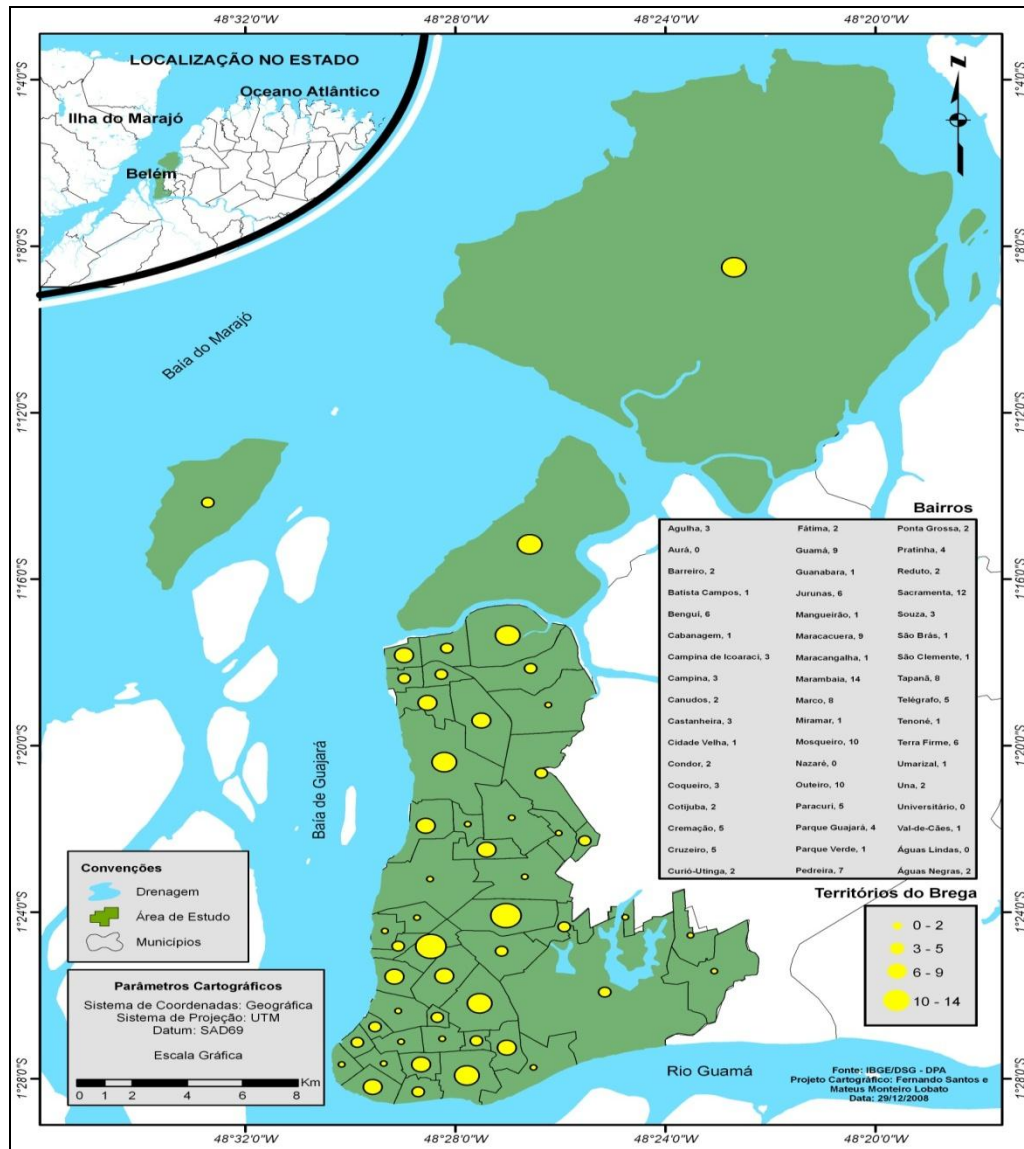
Uma cartografia do município de Belém fundada em dados da Polícia Civil do Estado do Pará (Divisão de Polícia Administrativa – DPA) revela que em todos os bairros são promovidas as Festas de Brega, e em grande quantidade principalmente nas áreas de periferia da cidade, pela qual podemos esboçar uma preocupação de investigação científica a partir de como o Estado se relaciona com o Movimento Bregueiro, sabendo que este é preponderantemente uma manifestação de cultura popular de baixa renda, uma expressão simbólica que por ser um bem imaterial não se esgota quando simplesmente termina uma festa, e sim se recria, se auto reproduz quando das interrelações entre os sujeitos que os compõe.

A existência dos Territórios do Brega (Mapa 1), os quais são as próprias Festas de Brega (SANTOS, 2010) amplamente disseminados pela cidade é um indicador fundamental do poder que esta manifestação cultural tem sobre o espaço da cidade. Movimenta milhares de pessoas de quinta a segunda e em feriados e vésperas de feriados, as quais consomem em cada festa um produto artístico de origem popular de baixa renda: o Brega e suas variações rítmicas e melódicas (SANTOS, 2009), além dos seus CDs e DVDs.

A metodologia proposta deve discriminar os elementos para elaborar o conhecimento científico do que a realidade está mostrando. Portanto, o eixo principal da metodologia será o de entender as ações do Estado, em suas esferas de poder estadual e municipal, em relação a (re)produção cultural do Movimento Bregueiro em Belém do Pará.

Nessa direção, é necessário ter a dimensão real do que é o Movimento Bregueiro, suas nuances, territorialidades, seu caráter simbólico-cultural, econômico e político, enfim, sua dinâmica evidente no cotidiano belenense, para que alcancemos um fiel entendimento de sua (re)produção. Para isso, primeiramente será realizado um levantamento bibliográfico a fim de mensurar e atualizar a pertinência do objeto de estudo e sua relevância para subsidiar a elaboração de políticas públicas culturais específicas (ou não); identificar os sujeitos envolvidos no circuito bregueiro; além do enriquecimento teórico acerca da temática política e cultural.

⁵ Fernandes (2009, p. 27) ao dialogar com Sachs (2003) concede-nos um direcionamento a respeito deste conceito: “Dentre as dimensões do desenvolvimento citadas, verifica-se uma dimensão diferenciada por sua subjetividade, complexidade e dinamismo, o que faz desta uma dimensão de gestão participante e integrada ao cotidiano do local. A sustentabilidade cultural significa a administração dos bens, signos e saberes endógenos, assegurando sua condição orgânica viva no dia-a-dia da sociedade. Tal visão apresenta a sustentabilidade cultural então como uma dimensão imprescindível para a discussão de desenvolvimento sustentável.”



Mapa 1 - Área de estudo e seus Territórios do Brega.

É proposta como estratégia de pesquisa o estudo de caso, com o qual se pode compreender fenômenos sociais complexos dentro de seu contexto real (YIN, 2005), assimilando ao trabalho de investigação científica uma natureza qualitativa – sem esquecermos do quantitativo econômico e social imersos na dinâmica do Movimento identificado e mensurado nas visitas de campo e entrevistas realizadas durante a pesquisa – justamente para poder trabalhar com o que não pode ser quantificado e reside no campo das ideologias (MINAYO, 2002).

Como a participação no circuito bregueiro não é motivada apenas por questões de ordem econômica, mas também por fatores socioculturais locais, compreender a dinâmica econômica e cultural pode revelar não somente formas rentáveis de negócios, mas modelos que permitam a sustentabilidade social, cultural e econômica mesmo sem o apoio do mercado formal.

Os métodos de pesquisa qualitativos permitem compreender profundamente como as percepções, os valores e as crenças atuam sobre o comportamento das pessoas. Como o universo do tecnobrega é pouco conhecido pela literatura especializada, lançar-se-á mão de métodos qualitativos no início dos trabalhos, envolvendo as técnicas da observação participante e entrevistas semiestruturadas.

A observação participante é uma técnica desenvolvida a partir do trabalho de campo antropológico, com foco nos comportamentos dos sujeitos envolvidos no Movimento Bregueiro. Mesmo aqueles que não são percebidos pelo próprio agente, como o momento em que um vendedor de rua comercializa um *CD*, estabelecendo processos de negociação, estratégias de venda, formas de convencimento, que alteram a percepção do consumidor em relação à música brega, ou nas estratégias de escolha de uma ou outra Festa de Brega por parte dos frequentadores.

As entrevistas em profundidade possibilitam ao pesquisador observar o discurso de cada sujeito e as reações dos entrevistados às questões semi-estruturadas, bem como o surgimento de temas conexos não previstos no roteiro. Elas terão dois objetivos: abordar dados verificados na observação participante e levantar novos dados junto aos entrevistados. Os informantes serão selecionados *a priori* pela identificação de alguns agentes principais do Movimento, como artistas, público frequentador, proprietários de casas de *shows*, proprietários de aparelhagens, produtores fonográficos, *DJs*, *promoters* e vendedores em que primeiro far-se-á uma pesquisa exploratória para definir a amostragem, calcado no pensamento que nem todas as pessoas elencadas vão querer ou estão disponíveis a contribuir em um projeto de pesquisa.

Em campo pretendemos também registrar imagens fotográficas do ambiente, daquilo que revela visualmente uma realidade específica suficiente para consolidar a veracidade das informações colhidas na pesquisa, logo, a escolha do que será fotografado obedecerá ao funcionamento próprio vivenciado em campo, possibilitando um conhecimento cada vez mais real do fenômeno, conforme Berdoulay (2010) quando afirma que imagem é uma construção, uma experiência, não uma mera foto.

De posse dessas constatações é pertinente uma pesquisa documental nos órgãos públicos responsáveis pelos direcionamentos culturais em Belém, seguindo o intuito de avaliarmos a eficácia das políticas públicas que contemplam o Movimento Bregueiro garantindo (ou não) sua (re)produção na/pela cidade. Nesse aspecto, dados da FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém) e SECULT (Secretaria de Estado de Cultura) serão imprescindíveis para conhecermos os direcionamentos políticos fundamentalmente voltados à cultura local e assim confrontando com as entrevistas dos agentes principais do movimento bregueiro.

Na SECULT pretendo identificar, quando do acesso aos seus documentos (projetos, recursos, decretos, portarias, leis), quais ações de políticas públicas foram implementadas no sentido da (re)produção do Movimento nos últimos 10 anos – pois é a partir do ano de 2000 (medianamente) que o Movimento Bregueiro se desenvolve amplamente, não somente em Belém e sua periferia, mas também ganha espaços no cenário cultural nacional (COSTA, 2007; GABBAY, 2007; LEMOS; CASTRO, 2008). Da mesma forma, o fito científico se dará na FUMBEL. Aqui já é possível se ter uma noção da importância dada pela esfera política a esta forte e ampla expressão de cultura popular disseminada em todos os bairros da cidade (Mapa 1), porque dependendo do número de ações políticas contempladas efetivamente ao Brega, se tem um certo dimensionamento mensurável político em relação ao Movimento.

A Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SEMMA) e a Divisão de Polícia Administrativa (DPA) funcionam como agentes reguladores na emissão de alvarás: para que uma Festa de Brega seja realizada, do ponto de vista jurídico-administrativo, o estabelecimento deve possuir uma Licença Ambiental emitido pela SEMMA, um Registro e uma Licença de Funcionamento expedido pela DPA, e nos espaços com área acima de 50m² o responsável local deve apresentar um “Habite-se”, documento emitido pelo Bombeiro Militar. Logo, dados e informações destes órgãos podem revelar o grau maior ou menor de participação/intervenção político-administrativa numa Festa de Brega, como por exemplo, os Índices de Bares e Similares e o Índice Dancing e Clube Dançante, que em 2008 apontava a existência de mais de 600 espaços festivos na cidade em que a Musicalidade Brega era o produto artístico principal (POLÍCIA CIVIL, 2008; SANTOS, 2010).

Sendo a Festa de Brega o momento ápice do Movimento Bregueiro, onde a fruição da Musicalidade Brega Paraense ativa, além da exaltação das relações interpessoais (sociabilidade), uma economia de caráter cultural vantajosa do ponto de vista da rentabilidade, serão também relevantes dados da Secretaria de Economia do Município de Belém (SECON) e da Secretaria de Estado de Planejamento Orçamento e Finanças (SEPOF) para identificarmos como a dimensão econômica deste Movimento é incorporada (ou não) pelo poder público.

No último momento da pesquisa será feita a interação das informações adquiridas nas etapas anteriores e a elaboração de um mapa mais detalhado que identifique e mesure os Territórios do Brega em Belém, para destacar cartograficamente a disseminação espacial dessa manifestação cultural na/pela cidade e sua relevância para subsidiar um planejamento político que vise um desenvolvimento a partir da sustentabilidade cultural. Sempre observando o escopo da pesquisa, os dados serão sistematizados e analisados para então alcançar os objetivos propostos.

DISCUSSÃO

Atualmente é quase impossível sair às ruas da cidade de Belém e não deparar os ouvidos com alguma produção artística musical Brega Paraense. Seja através das rádios e TVs locais, de alguma música em execução no carro, nos bares, nos aparelhos sonoros portáteis, em casa, enfim, a Musicalidade Brega Paraense e suas variações rítmicas e melódicas há pelo menos uma década é indissociável ao cotidiano das pessoas na cidade (e também no interior) de maneira massificada.

Lembrando Hall (1993 *apud* Cosgrove; Jackson, 2000, p. 25) ao afirmar que “*a cultura é o meio pelo qual as pessoas transformam o fenômeno cotidiano do mundo material num mundo de símbolos significativos, ao qual dão sentido e atrelam valores*” é através das interações cotidianas dos sujeitos inseridos no Movimento Bregueiro que “*o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*” (CANCLINI, 2007. p. 41) e que dialogando Haesbaert (2004), reside enquanto fomentador da territorialidade (BONNEMAISON, 2002), neste caso, uma Territorialidade Brega, sendo a Musicalidade Brega Paraense a referência material dessa fonte de significado imprescindível para o entendimento do Território Brega, pois “o território constitui um dos componentes essenciais das identidades” (CLAVAL, 2002, p. 33).

No entanto, para compreender como esses conteúdos simbólicos (BORDIEU, 1998) se consolidaram enquanto forma, padrão ou mesmo campo cultural⁶ musical em Belém, há a necessidade de se remontar à produção histórica do Movimento Bregueiro.

Com efeito, a Musicalidade Brega desde sua origem se aproxima da realidade vivida pela população de baixa renda (SANTOS, 2009; SANTOS, 2010). Mesmo sem teor crítico, que leve a consideração de um movimento de contestação social, os relatos dessa realidade traduzem um comportamento de classe pautado na sociabilidade⁷. Nesse sentido, as letras das canções refletem certo romantismo, destacando quase sempre as experiências amorosas - positivas ou não - vivenciadas pelos sujeitos da periferia urbana de Belém. Como na canção em seguida.

⁶ Segundo Canclini (2007), baseando-se na obra de Pierre Bourdieu em 1967, um campo (cultural) é um “sistema de relações constituído pelos agentes sociais diretamente vinculados à produção e comunicação da obra” (p. 76). Este campo existe na medida em que não se consegue compreender uma obra sem conhecer a história do campo de produção da obra: quem dele participa tem um conjunto de interesses comuns, uma linguagem, uma cumplicidade objetiva. E justamente por se enquadrar enquanto um sistema de relações histórico que assimila interesses e linguagens comuns, e uma cumplicidade objetiva, é que o Movimento Bregueiro pode ser caracterizado como um campo cultural.

⁷ Aqui a abordagem simmeliana é uma possibilidade de compreensão do conceito: “como a ‘*forma autônoma ou lúdica de sociação*’, uma forma de interação *entre iguais*, sem qualquer propósito objetivo ou conteúdo determinado, onde a conversa e o lúdico tornam-se *um fim em si mesmo*; para tornar possível o *jogo da sociabilidade*, os indivíduos devem se despojar dos conteúdos objetivos e subjetivos que os definem na estrutura social mais ampla, e entregar-se ao jogo lúdico e afetivo das interações, *ao impulso da sociabilidade*” (RODRIGUES, 2008. p. 55)

Faço tudo pra te encontrar, meu amor você não está em nenhum lugar. Preciso tanto de você, sem você não sei viver. Fico louco até só de pensar que você esteja amando outro em meu lugar. A você me dediquei, meu amor te entreguei. Minha amiga te amo ainda, preciso tanto de você sem você não sei viver. (Minha Amiga - Composição: Claudio Lemos e Mauro Cota. Gravasom: GVLP 5012).

Tudo sem grande rebuscamento literário, mas que caracteriza uma produção artística que vem “de baixo”, pois, de fato, a maioria dos músicos ligados ao movimento, além de residirem em áreas periféricas, não dispõe de conservatórios de música, tão pouco acesso às produções chamadas eruditas (SANTOS, 2009); (SANTOS, 2010), logo, o que resta a estes sujeitos das camadas empobrecidas é produzir seus próprios mecanismos de lazer e entretenimento, não obstante os já oferecidos pelo próprio sistema de dominação capitalista (TINHORÃO, 1998), baseados naquilo que eles têm de mais próximo: a solidariedade. Esta se caracteriza pelos laços de afetividade entre a vizinhança em seus “pedaços” (MAGNANI, 1998) que, por sua vez, provavelmente assumem uma função consoladora, pois, a condição social de “excluídos/discriminados” os une em torno de uma causa comum (Hegemonia⁸ cultural do movimento bregueiro) que é a “sobrevivência” (SANTOS, 2000) das suas diversas nuances simbólicas e materiais.

Os estudos de Araújo (2000), Costa (2007) e Lemos e Castro (2008) constatam que a produção artística Brega em que sua origem “*aparecia como uma forma de juízo negativo vigente em uma formação social específica, a brasileira*” (ARAÚJO, 1999, p. 7). Esse contexto retrata o forte e estigmático preconceito existente em relação à música Brega. Dentro desse aspecto, o vocábulo “brega” assume conotação pejorativa, referenciando-se de modo geral a uma cultura (não necessariamente a musical), que não era a das classes mais abastadas economicamente da sociedade, e sim, característica das classes populares, eminentemente as empobrecidas. Logo, nesse período entre décadas 1960/80, a(s) música(s) Brega(s) era(m) toda e qualquer produção que não corroborava(m) com os gostos e preferências das classes média e alta existente no Brasil - os de ouvidos moucos e narizes torcidos (PAIS, 2009. p. 748): “*os eruditos torcem o nariz às expressividades musicais de cunho popular, qualificando de vulgaridade tudo o que sai fora dos cânones mais ortodoxos: da simples canção assobiada (tida como uma concessão à natureza animal) à dança folclórica olhada como expressão da banalidade*”.

Estas preferências musicais, segundo Tinhorão (1998, p. 10), se dão porque “*as elites e grande parte da classe média se identificam mais com interesses internacionais por sua maior participação nos resultados do capitalismo*”. Por isso, é válido ressaltar que a sonoridade a qual o

⁸ Para Simmionato (2009), Hegemonia se perfaz por alianças em busca de consensualidade, e que de forma alguma anula a individualidade. Consenso quando *modus* de mediar e unir devido um estado dinâmico de constantes lutas e transformações, cujos consensos (alianças) podem ser rompidas, reordenadas hierarquicamente e mantidas de acordo com novas matrizes societárias exigidas histórica e culturalmente, de acordo com novas necessidades, interesses e padrões para se (re)criar as práticas sociais, como também de fazer micropolítica (resistência), aqui no contexto de manifestação cultural.

restante do Brasil, diferentemente do Pará, passou a considerar como música Brega, na verdade era um repertório bem diversificado, “*um conjunto de estilos que reúne tendências que passam pelo bolero, o rock estilo romântico de influência da jovem guarda e o samba-romântico*” (ARAÚJO, 1999. p. 12).

Todavia, a produção artística musical Brega existente hoje em Belém, enquanto um estilo ou ritmo propriamente dito paraense se caracteriza pela sua melodia inconfundível, nascente das fusões rítmicas de vários estilos em voga naquela época entre 1960 e 1980 - como o Bolero, a Jovem Guarda e Músicas Caribenhas - realizadas por músicos paraenses da camada social mais baixa, localizados na periferia (SANTOS, 2009; SANTOS, 2010). Essas fusões foram responsáveis pela elaboração do estilo musical Brega Paraense, seja este reconhecido atualmente como Brega Saudade, Brega Calypso ou Tecnobrega. Conforme observa-se na Figura 1:



Figura 1 - Desenvolvimento da Musicalidade Brega Paraense. Fonte: Santos (2009).

A Figura 1 revela uma possibilidade de visualizar como a Musicalidade Brega paraense surge (das “fusões” musicais) e suas variações rítmicas percebidas hoje no cenário Brega de Belém. Assim, temos uma temporalidade e as principais contribuições de cada influência, não tão precisas, dos estilos Jovem Guarda, Bolero e Merengue. Atualmente, em termos de produção artística, desenvolve-se o Brega Calypso e o Tecnobrega como fruto da musicalidade inerente ao paraense desde a década de 1980. Em relação ao primeiro, Júnior Neves caracteriza a “revolução” dessa musicalidade.

Antes, na era Roberto Villar, o ‘Brega’ não podia passar de 04 acordes, não podia variar muito a melodia, a levada. As letras falavam de traições amorosas e a cura pela perda da amada através da bebida alcoólica, e era obrigação gravar com bateria eletrônica e metais de teclado. Ai de quem ousasse mudar isso!

Era louco e nunca ia fazer sucesso, pensavam na época. De uns 05 anos pra cá (quando a Banda Calypso encontrou certa resistência no Norte do Brasil devido a falta de qualidade de gravação e resolveu gravar o segundo CD na Somax, em Recife) houve uma pequena ‘revolução’, digamos. Houve variação de melodias, as letras (composições) ficaram mais leves, livres, universais, houve fusões de levadas, gravação com bateria acústica, metais valendo, violões acústicos. Depois que a Calypso voltou com essa nova e correta concepção de qualidade de gravação, é que os estúdios paraenses que gravavam “Brega” caíram na real que música com qualidade independe de gênero. Aí era tarde, o Nordeste já havia re-lançado o ritmo “Brega”, então rebatizado de Calypso, e dominado o Mercado. (Júnior Neves – Entrevista cedida a esta pesquisa em 12/11/2008).

Nessa perspectiva, as fortes alterações melódicas vividas pela Musicalidade Brega desde sua gênese é que explicam a coexistência de pelo menos dois tipos de “festas de brega” no espaço urbano de Belém atualmente: o Baile da Saudade e o Tecnobrega.

O Baile da Saudade são as festas em que a Musicalidade Brega executada data basicamente dos anos de 1980 a 1990, logo, seu repertório musical é formado por canções de grande sucesso em voga naquele momento. Nesse período, as canções eram entoadas por artistas de amplo reconhecimento popular (Márcio Greyck, Jerry Adriane, Reginaldo Rossi, Adilson Ramos, Fernando Mendes, Francis Dalva, José Augusto, entre outros). Seu público frequentador possui uma faixa etária entre 30 e 60 anos (em média), para os quais a Musicalidade Brega é dotada de significados importantes devido às experiências vividas na infância e/ou adolescência durante a origem do Brega Paraense. Assim, o Baile da Saudade esbanja o tradicionalismo das festas de Brega, diferenciado pela dança e pela musicalidade nostálgica estimulante das saudáveis recordações do público frequente desse tipo de festa (SANTOS, 2009; SANTOS, 2010).

Concomitantemente à Saudade territorializam-se as Festas de Aparelhagens, o âmago das (re)produções do tecnobrega, no qual os jovens entre 18 e 30 anos (em maioria) se exaltam em suas relações de sociabilidade ditadas pelas modificações que a Musicalidade Brega sofreu durante sua trajetória histórica, modificando a forma de dançar e de produzir canções deste estilo. Dentro dessa dinâmica é que a produção artística do Tecnobrega imprimiu seu tipo de festa específica, ao agrupar arranjos eletrônicos a já existente Musicalidade Brega Paraense (vide Figura 1) - tornando-o mais acelerado e tecnológico - provocando uma transformação não somente artística, mas uma revolução no mercado e na indústria cultural a partir de seus próprios mecanismos de sobrevivência.

O mercado é movimentado por casas de festas, shows, vendas nas ruas e as aparelhagens – gigantescas estruturas sonoras que protagonizam as festas do tecnobrega. Simplificadamente podemos dizer que o mercado do tecnobrega funciona de acordo com o seguinte ciclo: 1) os artistas gravam em estúdios próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reprodutores de larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJs tocam nas

festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CDs e DVDs são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

Analisando este “ciclo” temos claramente os elementos que perfazem a territorialidade do Movimento Bregueiro (artistas, estúdios, *DJs*, festas, aparelhagens, vendedores, consumidores), permitindo que o entendimento desta manifestação cultural seja cada vez mais próximo da realidade vivida pelos sujeitos envolvidos neste circuito, possibilitando subsídios teóricos e informacionais para as tomadas de decisões da gestão pública estadual e municipal na direção da sustentabilidade cultural.

A temática da sustentabilidade cultural está inserida na discussão macro sobre o desenvolvimento sustentável. Nesse sentido, Sachs (1993) compreende que a noção de sustentabilidade não se limita apenas à problemática ecológica e ambiental, subdividindo-a em cinco dimensões: social, econômica, política, espacial e cultural. Para o autor, a sustentabilidade cultural deve ser analisada no planejamento do desenvolvimento sustentável, por representar um novo paradigma da sustentabilidade. Por esse viés, Loureiro; Callou (2007) atribuem à idéia de sustentabilidade como uma questão que faz parte da multidimensionalidade no desenvolvimento local, distante, portanto, do reducionismo econômico no desenvolvimento, bem como, ecológico e ambiental na sustentabilidade. Assim sendo, acreditam que a sustentabilidade cultural assume um grau de importância na valorização da tradição, dos conhecimentos e dos saberes de uma localidade, mas enfatizando a preocupação com o respeito à diversidade e ao pluralismo cultural, em prol das gerações presentes e futuras.

Aprofundando isso, Costa (2009) defende que todo planejamento de desenvolvimento precisaria levar em conta simultaneamente todas as dimensões as quais envolvem a sustentabilidade, o meio ambiente e a sociedade – local e globalmente, atingindo as esferas: social, econômica, ecológica, cultural e política. Especificamente à Sustentabilidade Cultural.

Incluiria alcançar, desenvolver e consolidar a conservação de raízes endógenas, locais, regionais e ou global de processos culturais tradicionais e ou modernos – conforme o caso, interesse e ou necessidade singular de cada local, região, país, e ou comunidade ou população em particular, respeitando suas demandas – em termos de tecnologia e inovação de seus sistemas e modos de vidas em distintas situações ou processos produtivos – agrícolas, extrativos e ou industriais. Estes poderiam ou deveriam ser integrados, em macroprocessos que buscassem mudanças, evolução dentro de uma continuidade cultural que se traduzisse no conceito normativo de ecosociodesenvolvimento global – gerando um conjunto de soluções específicas para o local, o ecossistema, a cultura, a sociedade particular e ao mesmo tempo para as áreas e ou regiões muito maiores – em um todo de processos dinâmicos de interculturalidades, desenvolvimento e solidariedade entre os povos do mundo. (COSTA, 2009, p. 119-120).

Diante desta realidade a (re)produção cultural do Movimento Bregueiro acaba sendo uma problemática de destaque dentro das questões de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento social local, partindo-se do pressuposto de que é imprescindível a valorização da cultura popular. Em resumo, essa valorização dos saberes tradicionais e populares adicionada a um constante movimento de adaptação à realidade e de transmissão entre gerações, acabaria por gerar a valorização destas culturas dentro da “arena de disputas pela hegemonia social” (FERNANDES, 2009). Nestes termos todo o processo levaria a adaptação do tradicional visando o crescimento e o desenvolvimento local, gerando técnicas e saberes de forma mais sustentáveis e eficazes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entendimento da Territorialidade do Movimento Bregueiro no espaço belenense dá-se a partir da identificação das “festas de brega” enquanto formas de construção social, dotadas de uma história particular que tem origem e se difunde com a Musicalidade Brega. Esse é o centro: a (re)produção da Musicalidade Brega Paraense faz com que os sujeitos estabeleçam os Territórios do Brega, que, por sua vez, se fixam nos espaços em que as festas acontecem; e fluem ou são móveis quando das articulações cotidianas engendradas pelos mesmo sujeitos que edificam o Movimento Bregueiro, os artistas, as empresas de aparelhagens, os donos das casas de festa, os promoters, as rádios e, claro, os frequentadores.

Dentro desse contexto, pode-se objetar o pressuposto de que as intervenções do poder público municipal e estadual são ineficientes quanto à garantia e valorização da (re)produção do Movimento Bregueiro em Belém, restando aos sujeitos envolvidos no circuito uma condição de clandestinidade socioeconômica, uma vez que mesmo sem apoio político efetivo (incentivos culturais) o Brega movimenta milhões de reais em suas festas retroalimentando com mecanismos próprios o Movimento.

Para além de sua dimensão econômica, a dimensão cultural da produção artística da Musicalidade Brega Paraense é responsável pela consolidação das chamadas Festas de Brega, uma forma de construção social que se configura em territórios eminentemente culturais, logo, são processos socioespaciais relevantes para um planejamento político (dimensão política) engajado no pleno desenvolvimento social a partir da sustentabilidade cultural do Movimento. Por ser um território cabe ao Estado o dever de planejar e gerir este espaço.

Por fim, é possível identificar que o planejamento de desenvolvimento local não considera a manifestação cultural do Movimento Bregueiro como elemento relevante de política pública, não obstante se utilize da Musicalidade Brega para fazer campanha eleitoral ou divulgar ações do

governo. Ao pensar um planejamento local que objetive o pleno desenvolvimento social é de indissociável importância valorizar por meio de ações políticas o Movimento.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. 1ª ed. São Paulo: Record, 2000.

ARAÚJO, S. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição etnomusicológica. **Revista Opus**, n. 6, outubro, 1999. Disponível em: <www.anpom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>. Acesso em: novembro de 2009.

BARROS, L.. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro, UERJ, Edição 12, v. 7, n.1, p.62-82, Jan/Jun 2009.

BERDOULAY, V.. **A imagem na evolução do pensamento geográfico**. In: II SEMINÁRIO NACIONAL DO LABORATÓRIO SOBRE ESPAÇO E CULTURA. UFPE/PPGEO/LECGeo, Pernambuco. Conferência de Abertura, Set. 2010.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: _____. **Geografia cultural: um século** (3). Rio de Janeiro, EDUERJ, 2002, p. 83 - 132.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 2ª Edição: Rio de Janeiro, EDUERJ, 2007.

CLAVAL, P. A revolução pós-funcionalista e as concepções atuais da geografia. In: MENDONÇA, Francisco; KOZEL, S. (Org). **Elementos de epistemologia da geografia contemporânea**. Curitiba: EDUFPR, 2002, p. 11 – 46.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da geografia cultura. In: **Geografia cultural: um século** (2). Rio de Janeiro, EDUERJ, 2000, pp. 15 – 32.

COSTA, A. M. D. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: sn. 2007.

COSTA, G. S. **A Alta modernidade e a revolução socioambiental: indivíduo e coletividade na reprodução sociometabólica do desenvolvimento e da sustentabilidade na Amazônia**. Belém, 2009. 450f. Tese (Doutorado Ciências Socioambientais) – Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação de Desenvolvimento Sustentável do Trópico úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Belém, 2009.

FARO, A. **"É a festa das aparelhagens!"**: performances culturais e discursos sociais. Belém, 2009. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Programa de PósGraduação em Ciências Sociais, Belém, 2009.

FERNANDES, F. **A Capoeiragem amazônida: políticas públicas e sustentabilidade cultural em Belém**. Belém, 2009. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Universidade

Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação de Desenvolvimento Sustentável do Trópico úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Belém, 2009.

GABBAY, 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**. agosto, n. 9. p. 1 – 17, 2007.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LEMOS, R.; CASTRO, O. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LOUREIRO, C.; CALLOU, A. **Extensão rural e desenvolvimento com sustentabilidade cultural: o Ponto de Cultura no Sertão Pernambucano (Brasil)**. **Revista Internacional de Desenvolvimento Local**, Campo Grande, v. 8, n. 2, p. 213-221, Set. 2007.

MAGNANI, J. G. C.. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec, 1998.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

PAIS, j. M. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 138, set./dez. 2009.

POLÍCIA CIVIL. Divisão de Polícia Administrativa (PA). **Índice Clube Dançante**. Belém, 2008.

_____. **Índice Bares e Similares**. Belém, 2008.

RODRIGUES, C. I. **Vem do Bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano**. Belém, Editora do NAEA, 2008.

SACHS, I. Estratégias de transição para o século XXI. In: BURSZTYN, M. **Para pensar o desenvolvimento sustentável**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 28-56.

SANTOS, F. J. C. **Identidade e Musicalidade Brega: a territorialidade do Movimento Bregueiro em Belém do Pará**. Belém, 2009. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia), Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2009.

_____. Identidade e Musicalidade Brega: a territorialidade do Movimento Bregueiro em Belém do Pará. In: **I CONGRESSO BRASILEIRO DE ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO**. UNESP/IGCE/PPGEO, Rio Claro. Anais, pp. 1566-1586, Out. 2010.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SIMIONATTO, I. Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana. **Rev. Katál**. Florianópolis v. 12 n. 1 p. 41-49, jan./jun. 2009.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, H. **Tecnobrega: a música paralela**. Disponível em:
<www.bregapop.com/home/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=52>. Acesso em:
setembro de 2009.

YIN, R. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.