

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DAWISON ALVES MAGALHÃES VITOR

**A música romântica em meio às violências:  
Teddy Max e o Brega paraense**

Mariana  
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

DAWISON ALVES MAGALHÃES VITOR

**A música romântica em meio às violências:  
Teddy Max e o Brega paraense**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Ouro Preto no curso de graduação em Licenciatura em História.

Orientador: Marco Antonio Silveira

Mariana  
2024



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Dawison Alves Magalhães Vitor**

**A música romântica em meio às violências:**

**Teddy Max e o Brega paraense**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de licenciado

Aprovada em 15 de outubro de 2024

Membros da banca

Prof. Dr. Marco Antonio Silveira - Orientador (UFOP)

Prof. Dr. Luciano Magela Roza - (UFOP)

Marco Antonio Silveira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 25/10/2024



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Silveira, COORDENADOR(A) DO CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**, em 25/10/2024, às 13:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0801115** e o código CRC **123FF05C**.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu grande irmão Vinícius Magalhães por quem pude compartilhar todos os traumas e afetos do meu crescimento, e tal como Gal, *apertou a minha mão até a luz sumir em meio à escuridão*. Em casa ouvindo os dedilhados de violão de meu pai, Vildson, estarei *caminhando e cantando*, e minha mãe, Rosângela, ao meu lado confirmará *como é grande meu amor por vocês*.

A minha querida avó dona Diva, saiba que *eu nunca mais vou te esquecer, a sua ausência mais e mais me invade, pediu amor e devolveu saudade*. Ao meu ferrenho e muito sábio tio Auriston que me ensinou que *quem sofre deve procurar, pelo menos vir achar, razão para viver*. Ao meu querido amor e companheiro, Marco Túlio, por você *eu nunca mais andaria na Rua Cornélia*

E como diz João Cabral de Mello Neto, *‘um galo sozinho não tece uma manhã’*, agradeço ao meu grande amigo Phillipe que soltou foguetes para ouvir a barulheira que a saudade tinha. Ao meu forte amigo Samuel que, nos momentos *que você estava sozinho, eu poderia ter ficado em casa com você*, como fiquei. Para minha companheira de graduação e trajetória, Rafaella, *espero que saibamos o que fazer agora que estamos sóbrios*. Ao meu querido Rafael, um abraço, por ter me mostrado o que de fato é Bokaloka. Ao meu companheiro Vinícius que trouxe o frescor dos funks melódicos e o deboche de MC Nem e Mc Kátia. Por fim, mesmo que por um curto tempo, soube apreciar a emoção e sentimentalismo que Haslan trouxe com seu *verão cruel*. Mas *atenção, tudo é perigoso, aqui tudo é divino, maravilhoso*.

Aos meus amigos pelotenses, Isadora e Anderson, que me acolheram com tanto aconchego num tempo de trevas e hoje, graças a vocês, *eu sou tão livre quanto os pássaros perseguindo o vento*.

Agradeço a minha professora Helena Mollo, com quem pude trabalhar por grande parte do meu percurso, e me mostrou como as flautas peruanas podem apaziguar momentos de sofrimento e angústia. Em especial, agradeço ao meu professor e orientador Marco Antonio Silveira pela paciência e por me fazer entender que esse trabalho, assim como quaisquer outros, deve ter prazer, pois *sexo é do bom e amor é do bem*.

Agradeço a UFOP, especialmente ao ICHS, que me fez conhecer tantas músicas em um mesmo lugar. As músicas eram feitas de bandejões e garfos, harmonias de pássaros, silêncios e gritos, com ruídos de projetores e pinceis riscados nos quadros. A música também era feita com

a presença de muita gente competente e educada, principalmente pela equipe técnica. No fim, eu agradeço por essa grande orquestra de sentimentos.

## **Resumo**

Este trabalho utiliza a música como fonte historiográfica para analisar o papel do brega paraense, representado pelo cantor Teddy Max, no contexto sociocultural do Pará. A pesquisa investiga como a música, enquanto fonte não escrita, revela aspectos históricos e culturais que podem ser negligenciados pelas fontes tradicionais, destacando também os desafios inerentes à leitura de fontes musicais em comparação com as escritas. O estudo explora as transformações sociais e econômicas na Amazônia, com ênfase no período desenvolvimentista da ditadura militar, e como essas mudanças afetaram as populações locais. Por meio da análise das canções de Teddy Max, busca-se compreender como a música popular reflete, questiona e resiste às condições impostas por políticas de urbanização, industrialização e pelas diversas formas de violência, tanto implícitas quanto explícitas.

**Palavras-chave:** Música; historiografia; Teddy Max; Pará; história cultural; desenvolvimentismo.

**Abstract:**

This study employs music as a historiographical source to analyze the role of Pará's brega music, represented by singer Teddy Max, within the region's sociocultural context. The research investigates how music, as a non-written source, can reveal historical and cultural aspects often overlooked by traditional sources, while also highlighting the challenges of interpreting musical sources compared to written ones. The study focuses on the social and economic transformations in the Amazon, particularly during the developmental period of the military dictatorship, and how these changes impacted local populations. Through the analysis of Teddy Max's songs, the research seeks to understand how popular music reflects, questions, and resists the conditions imposed by urbanization, industrialization, and both implicit and explicit forms of violence.

**Keywords:** Music; historiography; Teddy Max; Pará; cultural history; developmentalism.

## SUMÁRIO

8	<b>ABERTURA</b> .....	09
	<b>1 MÚSICA POPULAR</b> .....	11
	1.1 Prelúdio do Brega .....	12
	1.2 Ritmos Ancestrais.....	14
	<b>2 CONFLUÊNCIA E NASCENTE</b> .....	17
	2.1 Eremos e Formas .....	19
	<b>3 TERRA DE SANTA MARIA DO GRAN PARÁ</b> .....	20
	3.1 Indústria Fonográfica .....	25
	<b>4 TEDDY MAX</b> .....	26
	4.1 O Espaço e o Homem .....	27
	4.1 As Mulheres .....	31
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	35
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	38



## ABERTURA

Todo fenômeno histórico, contendo sua historicidade, molda-se a partir das estruturas específicas de cada período, percorrendo um caminho de acordo com a conjuntura histórica na qual está inserido. Por esse modo, a utilização de um documento histórico como fonte pode revelar características de um dado tempo. Entretanto, o uso exclusivo dessa fonte, tal como no caso de documentos oficiais, pode levar à elaboração de uma narrativa enviesada e idealista, ignorando outras insurgências socioculturais presentes no mesmo período.

Marcos Napolitano (2005) critica a forma pela qual eram observadas as fontes históricas, visto o uso, quase que exclusivo, de documentos formais e, principalmente, escritos. O parâmetro que se propõe seguir então implica entender que as fontes audiovisuais perpassam os mesmos obstáculos que os escritos. Ou seja, a compreensão de que a escrita garante uma veracidade simplesmente por estar materializada é equivocada, bem como a noção de que um documento “fala por si”. Nesse sentido, a questão desenvolvida pelo historiador consiste em perceber as fontes audiovisuais e musicais como representações da realidade, partindo de um código e de mecanismos elaborados por essa linguagem, assim como no caso de outros tipos de documento.

Como o uso de fontes audiovisuais é ainda relativamente recente no âmbito da história, Napolitano inicia um debate em seu livro *A História depois do papel* (Napolitano, 2005) sobre quais seriam as possíveis metodologias a serem adotadas com esse recurso. A priori, destaca-se a abordagem objetivista, que é uma visão que decorre do efeito de realidade, partindo de como os sons e imagens interagem com o ouvinte ou espectador, de modo a criar uma relação entre a representação, que seria a parte do registro imagético com o referente, isto é, com a realidade concebida por esse meio. Em segundo lugar, apresenta-se a visão subjetivista, que relaciona a estética e a polissemia dessa fonte para compreender, para além da letra de uma canção, um conjunto de significações variáveis para o ouvinte.

Nesse ponto, o autor elenca três tipos de abordagens realizadas por acadêmicos para analisar fontes musicais: Musicologia Histórica, Etnomusicologia e Estudos em Música Popular. A primeira concentra-se na pesquisa da vida e obra dos artistas, com enfoque nas formas eruditas; a segunda aborda as manifestações musicais em seu caráter social e ritualístico; e a terceira, que abarca um contexto mais contemporâneo, tem como principal foco de análise o contexto histórico industrial do século XX e o surgimento da música ligeira, elaborando, por

sua vez, seus significados culturais e seus efeitos, tanto estéticos quanto políticos, na comunidade ouvinte (Napolitano, 2005, p. 254).

Nesta pesquisa, serão abordados elementos das três vertentes, mas com uma visão mais aprofundada no estudo da música popular, adotando-se, portanto, uma visão subjetivista. A escolha do brega como gênero musical, por sua vez, torna-se imprescindível para compreender os processos de urbanização, causados principalmente pelas políticas desenvolvimentistas que emergem na metade do século XX. Assim, o desenvolvimento de argumentação se dará a partir da contextualização da música popular nortista, observando-se desde suas influências propriamente musicais até as características socioculturais específicas do norte brasileiro. Em um segundo momento serão abordados elementos políticos e econômicos relativos à formação do Pará para se compreender a realidade e as modificações culturais e espaciais geradas pelo processo de industrialização. No último capítulo, serão utilizadas as músicas interpretadas por Teddy Max, artista bregueiro paraense, para uma análise da representação elaborada sobre o contexto desenvolvimentista na dita região e as implicações que ele gerou.

Nesse sentido, esse estudo tem como base fazer um levantamento historiográfico partindo dos pressupostos do professor Marcos Napolitano, de forma a compreender o objeto da música através da perspectiva histórica. Essa temática fora observada em outros campos sociais, como na sociologia pelo Expedito Leandro Silva (2009) e nas comunicações pelo Igor Costeira (2021), mas ainda com poucos estudos nessa presente área. A proposição, por sua vez, se dá a tentar abrir novos olhares e debates para a música como objeto de estudo (Napolitano, 2005, p. 236), mas, mais especificamente, a música atrelada a uma cultura marginalizada historicamente. Busca-se aqui uma validação da música como testemunho histórico – de forma a ter sua própria historicidade no período de sua gravação –, bem como seus elementos artísticos que compõem os processos locais da cultura e sociedade a ser analisada.

## 1. MÚSICA POPULAR

*segura minha moçada  
sustenta que eu quero ver  
levanta nosso folclore  
'pro carimbó não morrer  
Mestre Verequete – Sustenta Minha Moçada*

A música popular consiste num gênero mais recente que tem como característica principal o fato de não ser nem erudita nem folclórica. Essa foi uma das definições que Richard Middleton (1997, p. 4) apresentou para o termo popular. As outras definições desse termo estão associadas aos princípios normativos, sociológicos, tecnológicos/econômicos: o primeiro aponta um significado de inferioridade; o segundo associa a música popular com grupos sociais específicos; e o terceiro define a música como produto de massa para o grande mercado.

Nesse sentido, a música popular, ou como era denominada, música ligeira, era tocada e ouvida pelas populações pretas, sendo considerada música artesanal e feita para a dança. Entretanto, o surgimento da música popular como a conhecemos hoje tem uma relação direta com o processo de urbanização, o avanço industrial e a consolidação da classe burguesa no final do século XIX e início do século XX.

O capitalismo, fenômeno criador e catalisador de uma nova estrutura socioeconômica, contribuiu também para o impulsionamento de um tipo de música capaz de conversar com essa nova realidade urbana. A característica fundamental para se compreender essa vertente musical é a dança, sendo elemento tanto cultural quanto social que estimula encontros coletivos, sejam familiares ou não, bem como uma identidade musical para os que frequentam os salões.

Nesse sentido, a concepção estrutural que se tem desse tipo de canção compreende um formato de 32 compassos e é utilizada de forma mercadológica nos centros urbanos para a estimulação tanto corporal, quanto emocional. Além disso, embora tome como base inspirações eruditas e folclóricas, à medida que incorpora alguns de seus elementos performáticos, poéticos e musicais, distancia-se delas justamente em razão de seu contexto de produção e consumo.

### 1.1 Prelúdio do Brega

O fenômeno cultural no qual o Brega se insere remete a um contexto histórico de exclusão do Pará perante o restante do país. Por outro lado, foi formado através de influências que ultrapassam os limites territoriais brasileiros. Decerto, essas duas pontuações possuem

relações diretas, as quais podem ser compreendidas por meio da dimensão sociológica que marcou a estruturação cultural ocorrida na região amazônica.

Observa-se que a música, como participante da cultura, se molda e se transforma através de certos parâmetros que a sociedade define. Isso quer dizer que entender a música e seu movimento social não implica necessariamente na busca por sua origem, nem se pretende/ aqui cometer o equívoco do “ídolo das origens” apontado por Marc Bloch (1949, p. 56). No entanto, para se entender a música brega nesse período industrial, torna-se indispensável observar alguns elementos e fenômenos ocorridos no início do século XX, especialmente a disseminação da cultura de massa por meio da expansão da rádio para áreas do interior do Brasil e da comercialização de *long plays* (LPs), hoje mais conhecidos como discos de vinil.

O contexto no qual a população amazonense do início do século XX vivia ainda era de total ou de grande dificuldade de acesso a tais recursos. Isso implica dizer que diversas mídias e meios de transportes não tinham a possibilidade de adentrar a região. O sociólogo Expedito Leandro Silva evidencia que, nesse momento em que a principal via de transporte era fluvial, o jornal impresso, por exemplo, era de acesso restrito aos leitores das capitais (Silva, 2009, p.14). Além da difícil chegada desse meio de comunicação informativo, entre 1900 a 1940, era notório a diversidade de línguas e o pouco conhecimento da escrita da língua portuguesa, o que acabava por excluir a região interiorana paraense de certos circuitos de consumo.

Entretanto, em 1922, surge no Brasil a primeira transmissão de rádio, um projeto que objetivava, através da sua tecnologia de radiofrequência, ultrapassar as dificuldades geográficas e facilitar o acesso à informação para os 65% da população analfabeta<sup>1</sup>. Edgard Roquette-Pinto, que foi o fundador da emissora Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, idealizou-a para ser um instrumento formador. Para ele, a rádio era a “escola dos que não tinham escola” (Ministério das Comunicações, 2022). O rádio, no entanto, ficou por alguns anos também restrito ao polo sudestino, visto que apenas em Niterói, Petrópolis e São Paulo havia instalações de radioreceptores.

Dessa forma, se para o jornal impresso as dificuldades se relacionavam com as barreiras de transporte e a questão do analfabetismo na região amazônica, o rádio, que tinha como objetivo integrar as regiões, também encontrou percalços na organização de sua

---

<sup>1</sup>Primeira transmissão oficial, em 1922, marcou o início do rádio no Brasil. Ministério das Comunicações. Setembro, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/setembro/primeira-transmissao-oficial-em-1922-marcou-o-inicio-do-radio-no-brasil>>.

infraestrutura. Obter um radioreceptor era inviável para boa parte da população, e sua aquisição, até aquele momento, só era possível por meio de importação. Por isso, pouco foi investido para a expansão das ondas de radiofrequência pelas emissoras, fenômeno que resultou na recepção de um péssimo sinal por aqueles que tinham acesso ao aparelho. Outro ponto a ser destacado refere-se ao tipo de aparelho utilizado, isto é, à pilha ou à bateria, visto que em várias áreas paraenses a energia só chegou a partir de 1960, sendo essa a única opção possível de consumo (Silva, 2009, p. 14).

Problemas desse tipo não envolviam apenas o rádio e o jornal impresso, pois diversos efeitos da política econômica não haviam atingido as áreas do norte e do interior amazonense até a primeira metade do século XX. Seja por falta de interesse dos governantes, seja pelas dificuldades de adentrar certas regiões brasileiras, essa diferença de tratamento por parte do Estado ocorreu desde a colonização. Paulo Fernando Jurado da Silva, referindo-se às regiões litorâneas do Brasil, afirma que:

Trata-se, nitidamente de um “Litoral Concentrado”, herdeiro ainda do modelo de colonização portuguesa e que com o passar do tempo foi ganhando diferentes configurações e conotações, mantendo-se, no entanto, como espaço privilegiado para investimentos e inserção da técnica (SILVA, 2015, p. 270).

Entretanto, isso não quer dizer que não houvesse mobilizações para estruturar a região amazônica. Em 1928, tem-se a inauguração da Rádio Clube do Pará, mesmo que ainda restrita a poucas localidades próximas a Belém. Isso, por sua vez, foi um movimento de articulação local que não dependeu de investimentos advindos do “litoral concentrado” (Silva, 2009, p. 13).

Por essa razão, percebia-se em sua programação o objetivo de promover a cena cultural, de maneira que as pessoas da região que soubessem cantar, tocar algum instrumento musical ou declamar poesias, pudessem participar. Esse aspecto ainda amador foi transformado em 1940 tanto pelos avanços na aquisição do receptor, quanto pela adoção do caráter empresarial na radiodifusão, de tal maneira que esta passou a alcançar outras áreas do Norte, como os vilarejos, os locais de garimpo, as matas de seringueiras, os meios de transporte fluvial e as fazendas (Silva, 2009, p. 14).

Nesse processo de aumento do número de radioreceptores, e devido à pouca diversidade de emissoras brasileiras, observa-se que a população do Amapá, de Rondônia e do Pará passou a aderir a rádios estrangeiras, como a Rádio Havana Cuba e a Rádio Voz da América, sediadas respectivamente em Cuba e nos Estados Unidos, (Silva, 2009, p. 15), cujas ondas de transmissão conseguiam alcançar com êxito essas regiões do Brasil. Esse fator é um dos pilares para entender o processo de formação cultural nortista do século XX, visto que as

influências de músicas como bolero, merengue, mambo, *reggae* e *jazz*, que não são ritmos de origem brasileira, passaram a se popularizar nas casas nortistas.

## 1.2 Ritmos Ancestrais

Havia, portanto, na região norte do Brasil, uma relação muito próxima com a cultura caribenha, e, por isso, cabe destacar alguns aspectos que permearam a cena artística entre os anos de 1930 e 1950 (Silva, 2009, p. 17). Para além dos ritmos musicais existentes, há um movimento que carregam significados tanto políticos, quanto culturais e comportamentais, e que, de certa forma, interagem com o contexto nortista.

A priori, acredita-se que o bolero origina-se de uma cultura cigana europeia, precisamente da Espanha. Em razão do intercâmbio cultural realizado com o Novo Mundo, a cultura cubana abraçou esse movimento de danças agudas e rápidas. As canções, de acordo com Helio Orovio (*apud* Silva 2009, p. 19), retratavam de forma sintética as emoções de casais, representando o amor entre os dois. Porém, há alguns aspectos na dança, por exemplo, que evidenciam fenômenos da natureza, como o bater da asa dos pássaros. Esse bolero latino em Cuba difere do europeu, tendo em vista a presença de instrumentos e ritmos africanos, como no caso da inclusão de bongôs, de congas e de tumbadoras.

O merengue, por outro lado, é um movimento muito importante para a identidade cultural da República Dominicana, tendo também como marca os diversos ritmos latinos fundidos com os batuques africanos. Com uma origem campesina, esse ritmo tinha como nome original *dança crioula*, o qual foi transformado em “merengue” devido à política nacionalista que Trujillo<sup>2</sup> implementou visando reduzir o teor pejorativo e aumentar a aceitação do gênero pela classe dominante. Nesse sentido, no começo, sendo um som feito exclusivamente com o violão, passou a incorporar outros instrumentos, tais como o violino, o timbal, a tumbadora, o piano e o contrabaixo, para atrair a elite urbana afeita a orquestras.

Por fim, entre essas influências caribenhas na região nortista, pode-se destacar o calypso. Nascido na ilha de Trinidad e Tobago, é um ritmo marcado por conteúdo político-social de humor sarcástico (Silva, 2009, p. 59). De acordo com Ayegoro Ome (2003), esse estilo

---

<sup>2</sup> Rafael Leónidas Trujillo Molina foi um notório ditador da República Dominicana, no período entre 1930 e 1961. Tendo acumulado grande fortuna através de seu povo, agiu de maneira extremamente repressiva contra a oposição. Seu regime ficou conhecido como um dos períodos de maior brutalidade dentre as ditaduras que alastravam-se, tendo sido responsável pela morte de milhares de dominicanos e estrangeiros.

musical narra “o cotidiano da política, ou seja, as fofocas ou qualquer assunto que se encontra em um jornal”, sendo acompanhado por um ritmo afro-espanhol<sup>3</sup>.

Além de influências caribenhas, o brega, de acordo com Costa (2007, p.73), tem forte relação com a Jovem Guarda e as músicas norte americanas. As relações de dança experimentadas em salões e a inserção mercadológico do gênero foram fundamentais para o brega dos anos 1980 - que, expressão artística que gradualmente foi se tornando um produto rentável.

Esses movimentos rítmicos conseguiram chegar até a parte norte do país, não apenas pelo alcance que as estações de rádio tinham, mas também pelo próprio intercâmbio de pessoas entre a Guiana, a Guiana Francesa, o Suriname e o norte do Brasil. Em contrapartida, há também a influência de outros movimentos culturais da própria região que atuaram na construção do brega paraense, como o caso do carimbó. Marcado pela oralidade, a narrativa traçada nesse gênero reflete objetos da fauna e da flora, bem como refere os caboclos ribeirinhos, revelando um teor de indignação com a devastação do ambiente.

Por esse modo, percebe-se que, nos cinco movimentos musicais elaborados acima, suas letras tentam transcrever algum traço do cotidiano, abordando questões políticas e amorosas relativas ao espaço natural. No caso do carimbó, pode-se notar que ele abarca ambas as perspectivas (Fuscaldo, 2014) as três postulações. A relação cotidiana expressa por essas músicas transmite um vínculo próximo com a natureza, abarcando os ambientes da religiosidade, como no caso da encantaria.

Tendo como referência lendas europeias e entidades indígenas e africanas, os encantados são seres que não morreram, mas que passaram por um processo de se encantar em locais como rios, mares, igarapés – e possuem poderes que auxiliam nos processos de cura, proteção ou punição daqueles que recorrem a eles. Alguns dos mais conhecidos, e que frequentemente são mencionados nas músicas, são a Iara, o boto cor-de-rosa e o Curupira, como na canção do grupo Parafolclórico Muiraquitã:

Tem Matinta Pereira fiando no fundo do meu quintal  
Curupira na mata de Oxóssi a catada não tem final  
Uirapuru canta quando alevanta vitória régia  
Vem Iara me encanta me leva pra longe desse pená<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ayergoro Ome, Diretor da Academia de Calypso, em entrevista para o documentário “Musica Libre: Trinidad E Tobago”, no canal GNT, 2003.

<sup>4</sup>Barquinho, Grupo Paraolclórico Muiraquitã. BELÉM DO PARÁ : MÚSICAS DE CARIMBÓ. Disponível em: <<https://folcloredopara.blogspot.com/p/musicas.html>>.

As canções que envolvem sentimentos amorosos também incluem essa relação com o encantamento, como na música do Mestre Chico Malta, que retrata a Iara como um ser encantado, transmitindo também a passionalidade e admiração que ele sente em relação a esse ser.

Iara sereia do rio Iemanjá sereia do mar.  
Iara sereia do rio, Iemanjá sereia do mar.

Mergulhei no rio virei um bô to  
E você a minha Bota

Eu com pixé de garoto  
E você linda garota.

No encontro do rio com o mar  
Vou te amar  
E te beijar na boca<sup>5</sup>

De acordo com Hoefle (2009, p. 80), a sereia e o boto formam um par de símbolos com conotação sexual. Ela seduz os pescadores para o fundo do mar, podendo ou não ter a imagem mítica de um ser que possui partes animais no corpo, tal qual o boto. A utilização desses elementos na cultura demonstra não só a proximidade dessa comunidade com o ambiente natural, como também a forma pela qual essa população elabora a misticidade para resolver conflitos e demonstrar afetos dentro das relações.

Além disso, quando se trata da preservação do ambiente natural, os carimbozeiros utilizam da sua arte para denunciar aos seres sobre os malefícios da poluição dos rios, do desmatamento de matas e da extinção dos animais. O eu-lírico das canções, nesse sentido, possui uma característica de guardião da vida e da natureza. Mestre Lucindo<sup>6</sup>, poeta e referência para o movimento do carimbó, afirma que esse gênero musical é um “canto ecológico”, possuindo um caráter político de resistência.

Veado do Mato é bicho corredor,  
Corre veado, lá vem caçador.

<sup>5</sup> Sereia do Rio Mar, Mestre Chico Malta.

Disponível em: <<https://mestrechicomalta.bandcamp.com/track/sereia-do-rio-mar>>.

<sup>6</sup> CARLOS, A. **Mestre Lucindo “Poeta da Ecologia” – Carimbó: Um Canto Caboclo**. Disponível em: <<https://ritmomelodia.mus.br/noticias/mestre-lucindo-poeta-da-ecologia-carimbo-um-canto-caboclo/>>. Acesso em: 16 set. 2024.



Assim, pode-se conferir que o carimbó desempenha um forte papel na cultura do encantado, visto que há um interesse em incorporar a mitologia dos antepassados da comunidade. Busca, assim, garantir a preservação da memória coletiva dos moradores, tarefa realizada por meio de um exercício de oralidade e de fomento de identidade cultural coletiva para as novas gerações.

## 2. CONFLUÊNCIA E NASCENTE

*[...]Hoje você me rodeia  
tenta me incendiar se jogando pra mim  
quem não te quer sou eu  
o meu coração dilacerou  
e tudo se perdeu  
você teve a chance de ter um romance, mas  
machucou, magoou, morreu [...]  
Banda Sayonara – Quem Não Te Quer Sou eu*

Os estilos musicais brega, em sentido mais geral e brega paraense, de conotação específica e regional, são fenômenos diferentes. A palavra brega, como a conhecemos hoje, é utilizado como adjetivo pejorativo aplicado a algo ou alguém, seja para se referir a roupas ou situações. Por isso, quando utilizado para designar um estilo musical ou certos elementos de musicalidade, – o termo brega assume, muitas vezes o mesmo sentido: o diferente, o de mau gosto.

Como estilo e como movimento musical, o brega está presente em solos paraenses desde a década de 1970. E, assim como suas influências, indicadas acima, circunscreve elementos de danças enérgicas e expressões de uma identidade bregueira nas festas. Por esse motivo, compreendendo-se as relações com o caribe, o carimbó e a cultura do encantado, observa-se que alguns elementos do brega conseguiram se conservar em cenários mais contemporâneos, tais como o misticismo e os ritmos afro-latinos, que foram, assim, transformados e apropriados.

A origem da palavra brega é alvo de interpretações divergentes, mas que, de certa forma, exprimem um contexto em comum. Paulo Cesar Araújo (2002, p. 363) fez um levantamento de entrevistas concedidas por artistas da música brasileira e, quando perguntou sobre a definição de “brega”, as respostas assumiram duas formas: a primeira refere-se à expressão baiana para o local de prostituição, pois, em certa medida, a placa do local reluzia o referido nome (Araújo, 2002, p. 20); a segunda, por outro lado, diz respeito à intenção de designar algo como cafona – segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (p.c468), esse termo significa “coisa barata, descuidada e malfeita”

Nesse sentido, é perceptível que o recorte no qual o brega está inserido perpassa a vida noturna, sendo considerado algo de pouco valor cultural. Isso fica evidente quando esse estilo musical é adjetivado como “de mau gosto ou sentimental ou meramente muito popular e não de elite”, ou como “música mais banal, óbvia, [...] que não foge ao uso sem criatividade de clichês” (Araújo, 2002, p.9). Trata-se de definições que reforçam o estigma que recai sobre esse tipo de arte. Tendo em vista que essas afirmações atribuem certos tipos de valor a um determinado fenômeno cultural, cabe aqui, então, uma análise das motivações que levam certos grupos a adotar uma posição preconceituosa em relação ao brega.

Quando se toma o termo *cafona*, observa-se que esta palavra (advinda do italiano – *cafone*), possui significado de caipira, camponês ou malcriado, expressões estas que visivelmente estão atrelados ao brega. Entretanto, mesmo tais sinônimos achando-se presentes no dicionário, há um movimento musical com o nome de brega, do qual Agnaldo Timóteo, Nelson Ned, Wando, Odair José, Altemar Dutra e Waldick Soriano, entre outros, foram representantes importantes na década de 1960.

O brega difere do *cafona*, pois “acomoda de acordo com as dinâmicas de público e de sociedade”, fazendo com que “os tipos musicais embutidos sob essa denominação permaneçam adjuntos dos processos sociais” (Costa, 2016, p. 6). Ou seja, o *cafona* seria um movimento musical mais amplo, ao passo que o brega constituiria um movimento que se adapta aos processos sociais e locais, abarcando diferenças e divergências específicas

Por outro lado, o brega paraense, fenômeno específico e regional, destaca-se pela forma como se origina. Segundo Picanço e Lopes (2016, p.139), o movimento bregueiro tem início nas cidades interioranas do Pará e, depois de alguns anos, se instala nas periferias de Belém. Esse processo se dá através do incentivo de políticas públicas migratórias voltadas para a região amazônica, as quais levam diversas famílias a adentrarem no estado à procura de empregos. Entretanto, a falta de políticas habitacionais e a crescente taxa populacional gerou uma tensão nas cidades paraenses.

Através desse cenário, o brega encontrou terreno fértil para florescer. A música, que ecoava nas rádios AM locais a partir de 1980, conquistou o coração da população que habitava essa nova realidade espacial da cidade. Nas rádios FM e nos eventos sociais da capital, o brega não encontrava espaço, permanecendo como um farol nas casas, nas festas e nos corações das comunidades periféricas e do interior do estado. Sem o apoio da mídia tradicional, o movimento bregueiro se espalhou por meio das aparelhagens, que se tornaram ferramentas essenciais para a divulgação e execução das músicas.

## 2.1 Elementos e Formas

Como se observou acima, o brega paraense surge da fusão de influências caribenhas com o estilo de dança inspirado pelas músicas norte-americanas, sendo definido como um gênero musical na década de 1970. Já o brega em seu sentido mais geral abarcou artistas variados e de muito sucesso, os quais tenderam a ser associados com o mau gosto. Em ambos os casos, contudo, sua musicalidade interage diretamente com as classes populares, de modo que há uma identificação destas com as letras bregueiras. Daí, aliás, a afirmação de Odair José, famoso cantor brega, de que suas músicas eram um retrato da vida de suas ouvintes (Martins, 2006, p. 26). A música brega parte de um ideal sentimentalista, abordando, em diversas obras narrativas, o amor, a solidão, a traição, a paixão, o arrependimento e a revolta.

Por outro lado, segundo Martín-Barbero, a crítica analisa esse tipo de canção e a classifica como expressão de um melodrama que tende ao esbanjamento de risos, lágrimas, suores e tremores não correspondentes aos valores culturais burgueses (Martín-Barbero, 2003, p.178). O autor ainda afirma que essa defesa da crítica por uma “arte autêntica” ou sua atitude de desvalorização da cultura popular partem de um modelo de indústria cultural em que se determinam padrões aceitos para a comercialização e categorização de uma arte considerada boa. Nesse ponto, o autor utiliza uma analogia com o pastiche, sugerindo que a música brega, a princípio, nega o modelo da indústria cultural e se apoia na legitimação dos valores populares ao misturar o sentimento e a vulgaridade.

Façanha e Barbosa (2021, p. 203), por sua vez, demonstram que o brega inclui alguns elementos discursivos comuns. O sujeito lírico assume uma identidade oposta à contenção e ao refinamento, sendo utilizado para narrar situações mundanas, sentimentais e carnais. Esse discurso é acompanhado por uma melodia de contornos mirabolantes e soluções orquestrais dramáticas, evidenciando a passionalização extrema. No canto, observa-se o alongamento de sílabas ou células melódicas, valorizando-se os contornos e a acentuação do timbre, bem como o percurso dos grandes espaços da tessitura vocal, que demonstram as aflições elaboradas pelas letras.

Nessa relação melódica, pode-se encontrar diversos tipos de instrumentos musicais, visto que o brega assume e incorpora ritmos variados que vão desde o brega funk e o brega calypso até o forró, o zouk, o funana e o tecnobrega, sendo este último o mais tocado nas aparelhagens paraenses. De forma geral, o brega mais tradicional acompanha um teclado

marcante, podendo simular outros tipos de instrumentos, como a bateria, no próprio instrumento eletrônico.

Outra característica a ser elencada é a ironia nas letras do brega, visto que são abordadas de maneira exagerada e melodramática. Muitas vezes, as letras do brega apresentam sentimentos e situações amorosas de forma intensamente dramática e até caricatural, o que, de certa forma, pode ser visto como manifestação de ironia em relação à realidade dos relacionamentos humanos.

Essa abordagem parece de fato irônica ao contrastar na forma com os outros gêneros musicais que tratam esses temas geralmente de maneira mais sutil e realista. Assim, o uso de metáforas exageradas, de declarações emocionais extremas e de uma produção muitas vezes considerada "cafona" contribui para uma estética que, embora às vezes ridicularizada, também provoca uma reflexão sobre o próprio tema do amor e do sofrimento. Além disso, essa ironia pode ser vista na forma como o gênero adota uma narrativa sentimentalizada e até simplista para expressar complexidades emocionais. Em vez de seguir as convenções de sofisticação musical ou lírica, o brega abraça uma abordagem direta e exagerada, o que pode ser interpretado como uma crítica implícita à superficialidade das expectativas românticas da sociedade.

A ironia no brega reflete uma subversão das normas culturais e sociais, principalmente das camadas médias e mais altas. Essa ironia se manifesta na maneira como o brega abraça e amplifica elementos considerados de mau gosto, transformando-os em expressão autêntica. Além disso, o brega subverte o elitismo cultural ao valorizar o gosto popular, criando um espaço de empoderamento e identidade para seus fãs. Nesse sentido, a ironia não só afronta a crítica cultural, mas também reforça a autenticidade e a resistência desse gênero musical.

### 3. TERRA DE SANTA MARIA DO GRAN PARÁ

*de guaimiaba somos descendentes  
eu sou, eu sou de uma tribo valente que lutou  
os mundurucus, os tembés e caricunas  
juruna contra os desbravadores[...]  
Gaby Amarantos e Dona Onete – Mestiça*

O Pará, como entendemos hoje, adveio de transformações políticas e espaciais ao longo do tempo. Sua fundação como capitania ocorreu durante o período da União das Coroas Ibéricas (1580-1640), precisamente em 1621, devido ao desejo dos portugueses de garantir o domínio espacial na região amazônica frente às ameaças estrangeiras representadas por Holanda, França e Inglaterra. Os principais núcleos urbanos da região foram fundados pela

mesma época: Belém (1616), São Luis do Maranhão (1615), Macapá (1636) e Manaus (1665). No caso de Belém, o que a princípio seria apenas uma fortificação militar tornou-se área estratégica para um maior controle sobre a região amazônica. A importância desta pode ser atestada pelo fato de, no período colonial constituir-se como unidade administrativa separada do chamado Estado do Brasil, a qual recebia o nome de Estado do Grão-Pará e Maranhão. Essa área atrativa contava com as chamadas drogas do sertão - como a canela, o cravo, o anil, as raízes aromáticas, as sementes oleaginosas e a salsaparrilha (Tavares (2011, p.108).

A ampla presença de etnias e populações indígenas na região fez com que estas se tornassem decisivas desde o início da colonização. Houve violência contra os povos autóctones desde o início, havendo o receio de que se aliassem aos estrangeiros. A atuação de missionários jesuítas, carmelitas, mercedários e franciscanos também foi generalizada e problemática. (Amaral, 2010, p.56).

No século XVIII, essa região vivenciou uma profunda transformação territorial advinda das políticas pombalinas. A partir do incentivo da Coroa portuguesa, criaram-se sessenta e duas freguesias, originadas de missões e aldeias que eram administradas por religiosos<sup>7</sup>. As missões foram transformadas em vilas com nomes de cidades portuguesas, como Abaetetuba, Aveiros, Macapá e Ourém. Além disso, algumas importantes reformas foram implementadas por Pombal: o estabelecimento da Companhia Geral do Comércio do Grão Pará; o incentivo da agricultura de exportação; a declaração de liberdade dos indígenas e o estímulo à miscigenação com os europeus; a expulsão dos religiosos catequizadores; e a utilização da mão de obra escrava africana.

Percebe-se que, através desse movimento, a região amazônica se desenvolve nos moldes coloniais, o que se refletiu também no modelo econômico. A criação de gado, o plantio, a fabricação de açúcar e a exploração da castanha-do-pará estavam presentes. Entretanto, a região não se limitou apenas a esses modelos comerciais mais conhecidos, visto que, mesmo em moldes mais simples, já havia atividades econômicas no Pará desde meados do século XVII. Nesse primeiro momento, há indícios do desenvolvimento da manufatura artesanal, da produção de sabão e da farinha, além da constituição de engenhos e olarias. Contudo, em meados do século XIX, a indústria perde seu caráter familiar. Leila Mourão (2017, p.8) constata que, a partir de 1850, houve a implantação de várias fábricas, tais como as de sabão, velas de

---

<sup>7</sup> Essa mudança ocorreu de maneira predominantemente formal. O que se observou foi uma desintegração na organização produtiva dos religiosos. Como resultado, houve um declínio na população das áreas ao longo do rio Amazonas, restando apenas uma população reduzida que sobreviveu por meio de uma combinação entre a economia de subsistência e a economia local natural. Tavares (2011 p.111).

sebo, óleos, chocolates, carroças, carruagens, cordoaria, chapéus e fundição de máquinas, sendo, em sua maioria, construídas próximas à recém-urbanizada cidade de Belém.

Esse modelo industrial contribuiu significativamente para a dinamização das relações sociais e econômicas da região. Desse modo, há uma mudança na forma de se compreender o trabalho, sendo este agora assalariado e baseado na mão de obra especializada, fornecida tanto pelas escolas técnicas paraenses, quanto por profissionais que migraram para o norte. Isso influenciou a circulação da renda populacional, bem como a oferta de produtos mais baratos pelo comércio. Além disso, o investimento na infraestrutura urbana foi intensificado, ocorrendo a restauração dos portos, dada a necessidade de se contemplar as embarcações de grande porte, bem como o fornecimento de energia elétrica, tanto para o funcionamento das máquinas, quanto para a melhoria das vias e casas da cidade, que receberam também saneamento básico e um sistema de abastecimento de água. Entretanto, pode-se dizer que tais investimentos possuíam caráter elitista, visto que o embelezamento e conforto da cidade estavam restritos a um pequeno grupo de Belém. sendo possível verificar uma dinâmica segregacionista socioespacial (Lima e Fernandes, 2018, p. 33).

De acordo com a pesquisa feita por Amaral (2010), vê-se que essa articulação urbana advém do chamado ouro negro, que possibilitou tanto o movimento migratório quanto o investimento das cidades. Nesse sentido, o primeiro movimento migratório em massa, em 1880, ocorreu devido a uma alta nos preços da borracha - produto extraído das seringueiras por moradores locais para indústrias estrangeiras de pneumáticos -; enquanto o segundo movimento ocorreu devido às secas que se alastraram pelo nordeste (1877-1880). Assim, a possibilidade de emprego na região amazônica e a necessidade de sustento das famílias nordestinas ocasionaram um aumento de 40% da população entre os anos de 1872 e 1900. De acordo com Cardoso e Muller (2008, p.26), a intensa migração para a Amazônia resultou no surgimento de um pequeno número de cidades, porém, de grande porte, que funcionavam como centros de recebimento e de distribuição da produção.

Entretanto, a partir de 1920, o comércio da borracha entra em recessão, propiciando, por sua vez, uma reorientação da economia dos seringais para a comercialização de produtos baseados em práticas agrícolas - como a extração da castanha que se tornou o principal produto de exportação -, absorvendo, assim, parte da mão de obra dedicada à extração da borracha. O declínio desta provocou um movimento de saída de trabalhadores da região, que deixaram para trás cidades vazias e outras cidades com o desenvolvimento estagnado. Houve, contudo, a formação de novos centros urbanos em outras áreas.

Esse processo se altera no período da Segunda Guerra, devido à alta demanda internacional. Para isso, através de incentivos dos governos brasileiro e estadunidense, estimulou-se a migração da população nordestina para a Amazônia, a fim de aumentara mão de obra nos seringais. Esse incentivo parte de uma política de Vargas denominada “Marcha para Oeste”. Porém, com o fim da guerra, os Estados Unidos (EUA) suspenderam os investimentos na região e, mais uma vez, a produção de borracha entra em recessão econômica.

O teor nacionalista presente nas políticas para a região amazônica, iniciado por Vargas, manteve-se no período ditatorial. Em 1966, Castelo Branco lançou o lema “integrar para não estragar”, que se referia a uma política de ocupação e desenvolvimento da região para evitar a presença e a atuação de outros países nela. Nesse sentido, deu-se início à implementação de projetos de desenvolvimento, mesmo que muitos deles tivessem impactos socioambientais negativos. Alguns dos projetos efetuados foram: a construção das rodovias Belém-Brasília (1961) e Transamazônica (1972); a construção das hidrelétricas de Tucuruí (1984) e Balbina (1989); a exploração de recursos minerais em Carajás (1980) e no rio Trombetas; a construção da Zona Franca de Manaus (1957) – que já tinha sido arquitetada em governos anteriores; e a expansão da agricultura.

A visão desenvolvimentista teria forte influência de textos cepalinos<sup>8</sup>, principalmente após 1950, visto o aumento significativo de investimento industrial. Além disso, é notório, nesse período, um maior interesse de investidores e políticos atuando na região amazônica, devido às recentes pesquisas realizadas naquela época sobre a riqueza dos seus recursos naturais e as vantagens na sua exploração. Entretanto, mesmo havendo projetos contrários a essa concepção e favoráveis à preservação do ambiente, consolidou-se uma política exploratória.

Oliveira (1994, p.4) discute essa temática através do conceito de “reconquista”. A reconquista, assim como a conquista original, baseia-se na ideia de descoberta como revelação do desconhecido, atribuindo ao conquistador o poder de nomear, moldar e subjugar o que é descoberto. Essa lógica, que se assemelha a um ato criador divino, justifica a apropriação e a imposição de uma nova ordem. A reconquista brasileira, por sua vez, insere-se nesse contexto, apresentando a Amazônia como um território a ser defendido, através da justificativa de soberania nacional pautada em uma defesa de interesses estratégicos.

---

<sup>8</sup> CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) foi um órgão criado pela ONU no final da década de 40, em Santiago, e tinha o objetivo de reunir economistas e cientistas sociais para o debate de proposições teóricas sobre as políticas econômicas da América Latina. A partir desse encontro, os autores cepalinos desenvolveram uma estrutura conceitual própria, na qual posteriormente acabaram por nomear como desenvolvimentismo cepalino. A base dessa política visava, de tal maneira, uma industrialização dos países latinos com apoio estatal, buscando efetivar a superação do subdesenvolvimento que eles enfrentavam (Colistete, 2001).

A intervenção na Amazônia, inspirada por uma percepção de incapacidade local para solucionar os problemas da região, resultou em um modelo autoritário de "reconquista" e "integração". Para Oliveira (1994, p. 7), essa lógica, inspirada em precedentes históricos como a colonização portuguesa, concretizou-se por meio de projetos como a Zona Franca de Manaus e a Transamazônica, priorizando o estabelecimento de interesses econômicos em detrimento do povoamento populacional. A "intervenção-reconquista", portanto, configura-se como uma estratégia geopolítica, com raízes profundas na história brasileira, que buscava garantir a soberania nacional por meio da imposição de uma ordem externa.

Em outro parâmetro, a situação dos povos aborígenes também foi afetada por esse desenvolvimentismo. Mesmo com o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), que tinham concepção de que os autóctones deveriam ser tutelados e protegidos pelo Estado, não houve mudanças significativas. De acordo com Miranda (2018, p. 63), esses projetos de tutela partiam de uma agressão civilizatória, impondo, por sua vez, uma domesticação e limitação do seu espaço, inserindo-os em outros ambientes sociais. Além dessa violência, outras como massacres, venda de indígenas e assassinatos ocorreram durante o funcionamento desses órgãos, embora tais agressões fossem negadas.

A ditadura militar, além de violar direitos humanos, promover conflitos na Amazônia e desmatar uma área de 14 milhões de hectares<sup>9</sup> também deixou um legado de obras grandiosas e mal planejadas, que geraram impactos negativos e duradouros na região. Nesse sentido, o desconhecimento da realidade ambiental da Amazônia resultou em projetos de infraestrutura ineficazes e destrutivos, consolidando a integração da região ao Brasil sob um modelo de desenvolvimento autoritário e violento.

Em conclusão, a trajetória do Pará, desde sua fundação no início do século XVII até o período contemporâneo, revela um complexo processo de transformação e ocupação. Uma fortificação militar erguida contra invasões estrangeiras evoluiu para uma unidade político-administrativa estratégica, com a criação de capitânicas e vilas que marcaram o início de uma colonização mais sistemática. O século XVIII trouxe mudanças significativas, com as políticas pombalinas promovendo a agricultura de exportação e a substituição da mão de obra indígena por escrava africana, além do desenvolvimento inicial de indústrias locais.

A extração da borracha, no final do século XIX e início do XX, trouxe um período de crescimento e migração, mas também acabou em recessão, revelando a vulnerabilidade

---

<sup>9</sup> Esse número de área desmatada data do ano de 1978 de acordo com o site Imazon. **Linha Do tempo: Entenda Como Ocorreu a Ocupação Da Amazônia.** Disponível em: <<https://imazon.org.br/imprensa/linha-do-tempo-entenda-como-ocorreu-a-ocupacao-da-amazonia/>>



econômica da região. Por outro lado, a Segunda Guerra Mundial e a política de Vargas, seguidas pelos projetos de desenvolvimento da ditadura militar, ampliaram a presença do Estado na Amazônia, mas frequentemente à custa de impactos socioambientais negativos e da violação dos direitos dos povos indígenas.

Assim, a história do Pará e da Amazônia é marcada por uma contínua busca por controle e desenvolvimento, muitas vezes conduzida por uma visão externa que desconsiderava a complexidade local. A intervenção estatal, com seu caráter autoritário e muitas vezes destrutivo, moldou a região de forma a priorizar interesses estratégicos e econômicos acima das realidades sociais e ambientais, deixando um legado de conflitos e desmatamento. A compreensão desse percurso é crucial para reconhecer a importância de abordagens mais equilibradas e respeitadas no manejo e desenvolvimento da Amazônia no futuro. De modo que, nos próximos tópicos, fica evidente que esse processo desenvolvimentista irá permear nas concepções narrativas das artes produzidas, bem como no seu modo de produção.

### **3.1 Indústria Fonográfica**

A constituição e evolução da música popular brasileira se articula com fenômenos ligados ao desenvolvimento econômico e à urbanização, muitos dos quais foram mencionados acima em relação ao contexto paraense. Nesse ponto, ao passo que determinado modelo de progresso se estabelecia, principalmente durante a ditadura militar, vê-se a consolidação da indústria cultural, a qual lida com a arte de forma mercadológica, isto é, com o intuito de gerar consumo e garantir o lucro.

Entende-se, pois, que a forma de se conduzir o comércio cultural acompanhou as estruturas econômicas vigentes do período. Em 1970, o mercado fonográfico paraense mostrou um crescimento significativo, consolidando suas bases, priorizando a alocação de seus investimentos em canções de artistas populares e, conseqüentemente, a expansão do gênero brega para além do território do Pará, através da Gravadora Erla e Gravassom. De acordo com Silva (2009, p.75), o período entre as décadas de 1970 e 1980 teve importante destaque pela expansão da indústria fonográfica, visto que o Brasil ocupou a quinta posição mundial com relação a produção e venda.

Um dos expoentes nesse ramo foi Raul dos Santos Ferreira, um homem de origens humildes e princípios conservadores que começou a transformar a comunicação no Pará com sua dedicação e inovação. Com uma trajetória multifacetada, que se inicia com a atuação como padeiro e alcança o papel de pioneiro em sonorização, ele fundou a empresa Rauland Belém

Som Ltda e a Rádio Rauland FM em 1979, a primeira FM do estado. Seu legado é evidenciado pela qualidade sonora das aparelhagens e por sua influência na rádio, que se tornou um marco na radiodifusão local e em 40 municípios<sup>10</sup>.

O crescimento urbano e a modernização da infraestrutura facilitaram o acesso e a distribuição de produtos culturais, incluindo discos e apresentações musicais em bailes, clubes, bares e aparelhagens, e fomentaram a cena artística local e o contato entre cantor e público. Além disso, o aumento da população e a diversificação social em Belém também influenciaram a dinâmica cultural. A presença de uma população heterogênea e o crescimento das classes médias urbanas ajudaram a criar uma demanda por novos estilos musicais e por produções fonográficas locais, e é nesse contexto que Teddy Max se insere.

#### 4. TEDDY MAX

A escolha desse artista para a presente análise deriva do seu impacto na cena local paraense. Não obstante, há escassez de informações a seu respeito, sua memória sendo assegurada, principalmente, através das redes sociais a que seu filho Klebber Max, se dedica. Benedito Costa Filho, nascido em 1966 em Santarém/PA, estudou no seminário Pio X e teve uma trajetória na música desde cedo, destacando-se nos bares da cidade, como no *Crooner*. De acordo com essas redes sociais e com o seu site oficial percebe-se que desde os 15 anos, participou de diversos programas de auditório, chegando a integrar o grupo musical “Sambrasil”. Já na sua juventude, mudou-se para Belém para dedicar-se aos estudos e às apresentações<sup>11</sup>.

Na pesquisa realizada, pouco se confirma das informações correntes por meio de informações oficiais. É de fato nas redes sociais que se encontram fãs que, por nostalgia, divulgam materiais do cantor e deixam relatos de suas experiências com o artista. Este é um dos motivos que justificam a realização da pesquisa, pois é nítido o respeito que Teddy Max obteve na cena local, expresso em entrevistas concedidas pelos que compunham o cenário artístico, assim como nas declarações feitas pelos ouvintes. No livro *O brega paraense em deriva*, de Rafael José Azevedo, os Djs Walmir Melo e Zenildo afirmam o seguinte:

---

<sup>10</sup> Sobre | Rádio Rauland 95,1 mhz. Disponível em: <<https://www.radorauland.com.br/sobre>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

<sup>11</sup> MAX, KLEBBER. Teddy Max. Site do Teddy Max. Disponível em: <<https://klebbermax.com.br/teddymax/>>. Acesso em: 16 de ago. de 2024.

Agora o cantor mais de... Mais de periferia. O bregueiro, que aí a gente bota: Mauro Cotta, Fernando Belém, Luiz Guilherme, é... Miriam Cunha, Francis Dalva, Teddy Max, né? Quer dizer, o Teddy Max [...] Eu posso até dizer que quem abriu muito a porta pra essa música brega tocar em rádio foi Teddy Max. Porque não tocava em rádio FM, brega. (Melo, 2016).

De fato, Max conseguiu alcançar uma significativa popularidade que atraiu as rádios FM. O diferencial que o destacou artisticamente acha-se, além da simplicidade das letras, na diversidade de instrumentos nas músicas. Isso ocasionou, por sua vez, uma identificação maior por parte da população e uma facilidade em adentrar os espaços nos quais o brega ainda não estava inserido.

Em relação aos parâmetros oficiais, é inegável o impacto que Teddy obteve nas vendas de discos e de ingressos de shows, além do apelo positivo que a imprensa paraense lhe conferia. O que se destaca, porém, é a forma como a escrita jornalística o aborda, dado as diversas vezes em que é retratada a aprovação do público em suas aparições em eventos de debutantes e em casas de shows noturnas. Quando se trata de Teddy Max na cena do brega, um fator ímpar é sua versatilidade e capacidade de transitar por diversos estilos, brasileiros ou não, abraçando uma variedade de instrumentos e sonoridades. Aliás, cantava também em outras línguas, como o inglês e o francês.

#### 4.1. O Espaço e o Homem

##### **Jangada - Teddy Max**

Olha as lindas gaiotas voando  
Outro céu mais feliz procurando  
E as angústias da terra querendo esquecer

Jangada  
Me conduza pro meio do mar  
Eu preciso também respirar  
O ar puro das águas não deixa morrer

A Jangada sai do porto  
Na esperança de voltar  
Pelas ondas se abate  
No mar verde da saudade  
Tem vontade de ficar

Jangada que vai e volta  
Tem na vela dos sinais  
De saída e de regresso  
Pelo mar onde o progresso  
Já entrou tirando a paz

Jangada

Olha as lindas gaivotas voando  
 Outro céu mais feliz procurando  
 E as angústias da terra querendo esquecer

Jangada  
 Me conduza pro meio do mar  
 Eu preciso também respirar  
 O ar puro das águas não deixa morrer

Abre a vela Jangadinha  
 Que reveze o remador  
 Respeitando onde passa  
 Sem catanga de fumaça  
 Sem barulho de motor

Abre a vela Jangadinha  
 Que reveze o remador  
 Respeitando onde passa  
 Sem catanga de fumaça  
 Sem barulho de motor

A música, composta por Pinduca e Neném, foi interpretada por Teddy Max em 1987 e traz uma experiência específica para a população paraense. A jangada, sendo um meio de transporte, representa a jornada em busca de paz e felicidade em outros lugares. Retrata uma busca do eu lírico que deseja escapar das preocupações e angústias da vida num ambiente insalubre recorrendo à tranquilidade que o mar e o céu proporcionam. São observados na canção elementos nostálgicos de uma vida mais simples, bem como da proximidade do homem com a natureza, que agora se mostra modificada. Há também uma dualidade no termo “jangada”, de modo que existe uma saudade e, ao mesmo tempo, um conflito entre a vontade de ficar e a necessidade de partir.

A referência à abertura da vela da jangada destaca a valorização de um meio de locomoção tradicional, sem emissões de poluição ou ruído de motor, respeitando o ambiente por onde passa. No geral, a música parece transmitir uma mensagem de busca por simplicidade, harmonia com a natureza e fuga das complexidades da vida moderna.

Nesse sentido, observa-se que o contexto em que foi elaborada essa letra envolve um movimento político em busca de progresso, o qual gera uma modificação espacial e cultural do ambiente. A letra sugere que o progresso, simbolizado na terra angustiosa, teve impactos negativos, tirando a paz daqueles que estavam no local. A crítica, portanto, se baseia no impacto que o desenvolvimentismo teve no Norte, destacando uma desarmonia causada pelos motores das fábricas.

No período em que a música é lançada, algumas ações retratadas na letra podem ser observadas na região amazônica, como a chegada de indústrias e o avanço da urbanização, o desmatamento causado pelo garimpo ilegal e uma desarmonia destacada no âmbito ritualístico.

Segundo dados do IBGE, a população de municípios do Pará, como Itaituba, Prainha, Senador José Porfírio e Altamira, teve um aumento de mais de 100% entre as décadas de 1970 e 1980, muito em função da construção da BR-230, também conhecida como Rodovia Transamazônica. Esse projeto, criado durante o governo de Emílio Médici, tinha como objetivo interligar de forma transversal as regiões norte e nordeste através de uma rodovia com 4.260 km de extensão. Objetivava também um assentamento populacional para a ocupação do território, possibilitando, através de uma estrutura, o acesso de mercadorias, bens e pessoas na região.

Destaca-se, em período anterior à sua inauguração, a realização de contato de pessoas não-indígenas com povos indígenas na intenção de debater o projeto. No entanto, esse contato ocasionou um déficit populacional significativo de diversas etnias devido a doenças como a tuberculose. Nesse ponto, observa-se que a implementação do projeto da Transamazônica causou diversos danos, tanto para a população já residente pois, como dito, afetou cerca de 20 etnias indígenas ao longo da extensão rodoviária, quanto para os que estavam migrando para a região e que não receberam suporte necessário para a permanência (Dodde, 2012, p.48).

A transformação espacial rápida e abrupta ocasionou eventos traumáticos para aqueles que residiam na região, principalmente para os que estavam no sudeste do Pará, como os Arara, os Parakanã, os Kaiapó e os Juruna. Por outro lado, o discurso utilizado por políticos e empresários ressaltava o descaso com os moradores, valendo-se de bordões como “terras sem homens” e “homens sem-terra”. Um dos pontos importantes para se entender o referido processo diz respeito à falta de licenciamento ambiental, que, sendo relativamente recente na legislação brasileira, não exigia na época quaisquer estudos prévios com enfoque no âmbito socioambiental (Marinho e Dias, 2017, p.6)

Outro desafio que esse plano enfrentou foi a falta de planejamento adequado para a ocupação das terras ao longo da rodovia. Na perspectiva de Menezes (2007), as agrovilas construídas na região se constituiriam como unidades menores de povoamento, pretendendo-se sua instalação a cada 10 km ao longo da rodovia. O objetivo para isso tinha a ver com o caráter integralista e de assentamento populacional, mas também se pretendia ter mão de obra disponível para a construção da rodovia. Por outro lado, observa-se que a seca assolava o Nordeste, causando um grave problema para as famílias que dependiam da produção agrícola.

Desse modo, para lidar com essas duas questões, houve incentivo governamental para a migração de nordestinos rumo à região amazônica.

No entanto, a instalação dessas comunidades em terras indígenas contribuiu para o desmatamento da área, estimulando, posteriormente, a presença de fazendeiros, grileiros e madeireiros, o que gerou tensionamento e conflito entre eles. De acordo com o jornal *Diário do Pará* do dia 26 de abril de 1984<sup>12</sup>, constata-se que esse povoamento, na prática, foi feito de forma desordenada e sem planejamento.

Agrônomos veem em Belém Males causados à Amazônia  
A ocupação foi orientada para beneficiar as grandes empresas

“O processo de ocupação da Amazônia não se deu para implantar pequenos agricultores, mas para criar mão-de-obra que ficasse à disposição das grandes empresas”. A afirmação foi feita ontem, pelo engenheiro agrônomo David Carvalho durante o painel “A Política de Ocupação das Terras Agricultáveis na Amazônia”, realizado ontem, como parte da programação do I Congresso de Agronomia da Amazônia e IV Encontro de Engenheiros Agrônomos do Pará.

[...]

#### CONTRADIÇÕES

O que aconteceu, segundo explicou ele, é que a política de atração trouxe para a região mais gente do que era imaginado, provocando o surgimento de uma frente que avança Amazônia adentro. Isso provocou uma série de contradições resultando em conflitos sociais na luta pela posse da terra.

[...]

Outra consequência apontada pelo engenheiro é que a política de ocupação desenfreada provocou grandes problemas ecológicos, como o desmatamento acelerado, que pode causar desequilíbrio no ecossistema.

Nesse sentido, vê-se que esse projeto não obteve uma assistência adequada para a sua estruturação, tanto pela falta de apoio governamental quanto pela falta de agentes do Estado para uma efetiva distribuição de terras (Teixeira-Pinto, 1997, p. 18). Isso culminou, por sua vez, na integração conturbada de diferentes grupos em proximidade, ou mesmo dentro de terras indígenas, no isolamento de algumas comunidades e limitação do território.

Essa música, por mais que não seja composta por Teddy Max, contribui para a sua própria narrativa e para a de sua cidade natal. “Jangada” trata dessa expressão cultural que está diretamente associada à vida ribeirinha que Santarém, sendo uma cidade situada na confluência dos rios Tapajós e Amazonas, possui. Tal como retratado na canção, a cidade sofreu fortes

<sup>12</sup> Agrônomos veem em Belém Males Causados à Amazônia. In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1984, edição 00452

impactos do processo desenvolvimentista, que ocasionou o desmatamento e a degradação ambiental, bem como a modificação da vida de populações indígenas e ribeirinhas.

O filme *Bye bye Brazil* (1978) retrata essa atmosfera de desencanto de forma singular. Ambientado na cidade de Altamira-PA, o longa demonstra o processo de desinteresse da população com as artes circenses e a chegada do aparelho televisivo e do cinema. Registra também a concepção de um novo mundo traçado pelas oportunidades de emprego em usinas e indústrias que estavam chegando ao interior. Nesse sentido, a concepção de desencanto é fundamental para compreender essa nova formulação social que surge a partir de 1960, deixando de lado, por sua vez, o misticismo e abraçando a desenfreada modernidade.

## 4.2 As Mulheres

### Entre Tapas e Beijos – Teddy Max

Perguntaram pra mim, se ainda gosto dela  
Respondi tenho ódio, e morro de amor por ela

Hoje estamos juntinhos, amanhã nem te vejo  
Separando e voltando  
A gente segue andando, entre tapas e beijos

Eu sou dela, ela é minha  
E sempre queremos mais  
Se me manda ir embora  
Eu saio pra fora, ela chama pra trás

Entre tapas e beijos, é ódio, é desejo  
É sonho, é ternura  
Um casal que se ama  
Até mesmo na cama, provoca loucuras

E assim vou vivendo, sofrendo e querendo  
Esse amor doentio  
Mas se falta pra ela  
Meu mundo sem ela também é vazio

A música "Entre Tapas e Beijos" foi composta em 1983 por Antonio Bueno e Newton Lima da Silva. Teddy Max, um artista conhecido por suas interpretações de sucessos da música brasileira, gravou sua versão em 2005. Em sua perspectiva, Max utiliza harmonias simples e acessíveis, construídas através de acordes básicos que sustentam a melodia e enfocam o

conteúdo da voz e da letra da música. Sua melodia vocal, assim como em outras músicas bregas tradicionais, é marcada por uma dramatização apaixonada, conferindo sentimentos intensos de amor e desilusão.

Na parte instrumental da música, por outro lado, percebe-se/há a utilização de saxofone e trompete, e uma batida marcante e contagiante de bateria e surdos, tal qual nos ritmos da salsa e do merengue. Teddy Max se deleitou ao usar, assim como em outras músicas, o teclado e os sintetizadores, adicionando uma textura e modernidade à faixa que ajudam a criar um ambiente sonoro rico e cheio de nuances.

A letra de "Entre Tapas e Beijos" explora temas de amor e conflito, com uma narrativa que é ao mesmo tempo pessoal e universal. O brega paraense muitas vezes aborda emoções intensas e situações dramáticas, e a música de Teddy Max não é exceção, apresentando um enredo de desentendimentos e reconciliações. A letra trata de um amor tumultuado, caracterizado por um padrão de conflitos e paixões intensas, no qual o casal se desentende, mas sempre se reconcilia.

No contexto da década de 1980 no Pará, a música pode ser vista como uma reflexão sobre as relações interpessoais e a dinâmica de poder nos relacionamentos. Em uma época em que a violência doméstica e as desigualdades de gênero ainda eram amplamente negligenciadas, a letra pode ser interpretada como uma representação dos conflitos comuns nos relacionamentos, que muitas vezes eram minimizados ou não abordados com a seriedade necessária.

É interessante ressaltar que, até o início da década de 1990, a música brega possuía apenas vocalistas homens, com poucas exceções em bandas do gênero. Isso reforça a ideia de que o eu-lírico nas canções fosse do gênero masculino, retratando as angústias que partem desse grupo. Tal como na música "Pare de Tomar a Pílula" (1976) do cantor goiano Odair José:

Você diz que me adora  
 Que tudo nessa vida sou eu  
 Então eu quero ver você  
 Esperando um filho meu  
 Então eu quero ver você  
 Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula  
 Pare de tomar a pílula  
 Pare de tomar a pílula  
 Porque ela não deixa o nosso filho nascer



No caso, a pílula anticoncepcional, que se tornou popular na década de 1960, é o foco da letra. A música é uma crítica às mudanças nos comportamentos sexuais e sociais que a pílula trouxe e pode ser vista como uma reflexão sobre como as novas possibilidades e liberdades impactam os relacionamentos.

A letra da música fala diretamente sobre o uso da pílula anticoncepcional e os efeitos que isso pode causar na vida pessoal e nos relacionamentos. A sugestão de parar de tomar a pílula pode ser interpretada como uma crítica à mudança nos valores sociais e nas expectativas sobre a sexualidade, reiterando o posicionamento do homem como detentor da mulher. Em um contexto mais amplo, a música pode ser vista como uma reação à modernização e à revolução sexual dos anos 60 e 70, abordando temas como a liberdade sexual e o controle da natalidade. A preocupação do homem com as mudanças rápidas e os impactos na vida pessoal e social é um tema central na letra.

Nesse preâmbulo, observa-se que o processo de urbanização de Belém parte de um movimento chamado "reconquista", como já explicitado. Tal conjuntura possibilitou uma reformulação socioespacial e econômica da região pela perspectiva do Estado autoritário e impositivo. Nesse sentido, o processo de industrialização, de comércio, de exploração, e até mesmo na arquitetura e na infraestrutura urbana, foram moldados pela ideologia capitalista. Além disso, a utilização da força jurídica e policial foi necessária tanto para o controle populacional quanto para unificar e definir os limites do país. Por esse modo, observa-se que a criação da delegacia da mulher na década de 1980 está atrelada a estes movimentos urbanísticos.

Em pesquisas feitas no jornal Diário do Pará durante a década de 1980, é possível observar reportagens acerca dessa temática, como na página 8 da edição de 19 de maio de 1986<sup>13</sup>:

#### Rainhas são destronadas no bofetão

Uma semana depois do seu grande dia (Dia das mães), a chamada Rainha do lar continua sendo destronada na base do pontapé e bofetão. Nos diversos distritos por onde passou a reportagem policial do DIÁRIO DO PARÁ havia registros de queixas de mulheres contra maridos, amantes e afins, alegando que foram espancadas. Enquanto não chega a Delegacia da Mulher, os homens policiais continuam registrando e procurando solucionar os casos na medida do possível.

#### SURRADA A PAU

<sup>13</sup> **Rainhas são destronadas no bofetão.** In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1986\Edição 00025/ Jornal Diário do Pará 19/05/1986

Maria Luiza da Silva, de 23 anos (Passagem Santa Maria 130 - Guamá), é casada com Sebastião Tavares da Silva, mas seu casamento foi para o bebeléu. Sebastião, ontem, resolveu voltar, só para dar uma surra de pau, na esposa, deixando-a toda quebrada e depois foi embora. Maria Luiza registrou queixa na UP da Cremação com o delegado Heitor Pará Viana que estava de plantão

#### MANDOU BATER

O Luiz Borges do Rosário já é um pouco diferente. Ele não bate em mulher. Manda seus amigos surrarem a ex-Rainha de seu lar. Foi assim com Odaléa Souza da Silva, de 30 anos, que reside na rua Eptácio Pessoa 456-Guamá. Luiz e Odaléa viveram juntos durante sete anos e tiveram quatro filhos, até que Luiz resolveu dar o “cartão vermelho” para sua companheira. Na madrugada de domingo, Odaléa se encontrou com Luiz na gafeira do Milionário e foi pedir-lhe 30 cruzados para comprar comida para os filhos. O Luiz, que estava em companhia de dois amigos, saiu da festa e na rua mandou os amigos darem uma surra na sua ex-companheira. A ordem foi imediatamente cumprida e Odaléa foi medicada no Pronto Socorro Municipal, depois registrou queixa na UP do Guamá.

O conteúdo da reportagem oferece um vislumbre das dificuldades enfrentadas por mulheres vítimas de violência doméstica nos bairros de Belém na época, e destaca a necessidade urgente de reformas institucionais e políticas para proteger essas vítimas e combater a violência de maneira mais eficaz. A falta de uma Delegacia da Mulher exemplifica a lacuna na resposta das autoridades e o impacto negativo dessa ausência na vida das mulheres agredidas. Além dessas duas queixas relatadas, há ainda outras três, sendo que apenas em um dos casos o agressor foi capturado e punido.

O projeto para a criação da Delegacia foi autorizado em 1985, um ano antes desta reportagem; no entanto, somente em 16 de março de 1987 deu-se a instalação da Divisão de Crimes Contra a Integridade da Mulher (DCCIM). Este mesmo jornal<sup>14</sup>, por sua vez, voltou a relatar o funcionamento desse novo órgão.

Delegacia da Mulher registra 20 queixas de agressão por dia

Sessenta por cento dos crimes contra a mulher são de agressão física, informou ontem de manhã a delegada de Crimes contra Pessoa da Divisão de Defesa da Integridade da Mulher, Naracy Sadalla [...]. A DDIM atende por dia cerca de 20 mulheres em queixas que vão desde sedução, ameaça de morte, agressão física e estupro até abandono do lar.

<sup>14</sup> **Delegacia da Mulher registra 20 queixas de agressão por dia.** In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1987\Edição 01509 (1) p. 11

No mês de agosto, a exemplo dos outros, desde a criação da DDIM, o maior índice de crimes contra a mulher foi de lesões corporais, seguido de ameaças de morte, sendo que foram registrados dois casos de sedução e nenhum de estupro. Em junho o total de ocorrências registradas foi de 175 e julho 200.

Maria Luzia Miranda Álvares (2010, p.106) destaca que, nesse movimento, embora ainda pouco popular, é possível perceber um engajamento, principalmente dos intelectuais, na discussão de gênero no âmbito da saúde, do trabalho, da cultura e da política. Em 1980, destacam-se tanto grupos apartidários, como Movimento de Promoção da Mulher, quanto filiados a partidos, como Movimento de Mulheres do Campo e da Cidade e União de Mulheres de Belém. Assim como todas as questões de minorias, é perceptível que houve uma luta política para implementação desse amparo. O movimento feminista, nesse sentido, estava se ampliando, e havia uma crescente conscientização sobre questões de violência doméstica e de direitos das mulheres. Desse modo, a criação da Delegacia da Mulher foi uma das respostas institucionais a essa demanda crescente por proteção e justiça às mulheres vítimas de violência.

A música "Entre Tapas e Beijos", como dito anteriormente, utiliza da ironia para abordar os altos e baixos dos relacionamentos tumultuados, refletindo uma visão crítica e bem-humorada sobre conflitos amorosos. Isso contrasta com o retrato mais sério apresentado pelo *Diário do Pará*, que revela a alta frequência de agressões físicas contra mulheres e a crescente atenção à violência doméstica. Enquanto o texto jornalístico destaca a gravidade da situação e a resposta institucional, a canção de Teddy Max mostra como a violência nos relacionamentos muitas vezes era tratada de maneira mais leve e naturalizada na cultura da época.

## CONCLUSÃO

De acordo com a compreensão de Napolitano, é perceptível a preferência de historiadores por documentos escritos como fontes primárias de pesquisa – uma escolha que se baseia na crença de que esses documentos proporcionaram uma representação mais fidedigna e detalhada da realidade. Contudo, nas últimas décadas, tem tido um processo de mudança sobre essa perspectiva. Fontes audiovisuais, que anteriormente eram vistas apenas como complementares ou ilustrativas dos documentos escritos, passaram a ser reconhecidas como fontes essenciais e valiosas para a pesquisa histórica. Essas mídias não escritas introduzem uma

nova dimensão ao debate historiográfico, oferecendo perspectivas que desafiam a compreensão tradicional de evidência e representação

A utilização da música como fonte historiográfica enfrentou tantos desafios quantos as de uma historiografia baseada na história oficial. Esse é um ponto importante nesta pesquisa, pois, apesar de ela tratar de um contexto histórico mais recente, há dificuldades em encontrar rastros da história bregueira. Talvez pela falta de informações confiáveis e por ser uma cultura marginalizada, esses relatos possam ter se apagado – mesmo que seja perceptível o impacto dessa cultura para os ouvintes e produtores da cena.

A compreensão da música e de uma notícia de jornal necessita, a priori, da interpretação do historiador e de sua capacidade de relacioná-las com o contexto no qual foram elaboradas. Por isso, a música brega foi escolhida como tema porque, além de ser uma fonte documental valiosa, traz uma perspectiva distinta daquela presente em outros gêneros musicais brasileiros. Ela proporciona uma compreensão multifacetada das interconexões entre crise econômica, teorias de desenvolvimento, políticas nacionalistas e expressão popular. Pode-se considerar, portanto, que a música brega na região amazônica ressalta a complexidade e a riqueza das influências históricas e sociais que moldaram esse cenário específico.

A presente pesquisa partiu de uma abordagem analítica distinta, uma vez que a música não deve ser avaliada apenas pelos mesmos critérios aplicados aos documentos escritos. O desafio, no entanto, se mostrou através das análises dessas fontes, visto que necessitaram uma consideração cuidadosa de suas características próprias e da forma como representam a realidade. Esse processo implica repensar a tensão entre evidência e representação na historiografia, ampliando a compreensão das metodologias e abordagens utilizadas na pesquisa do passado. Desse modo, Marcos Napolitano conseguiu dar o norte para esse estudo, mas que, por ainda ser uma área recente, demanda uma abordagem futura ainda mais aprofundada e com uma metodologia fortalecida.

Sendo assim, ao tratar sobre a musicalidade do brega, observa-se que ela confere, em sua formação e nos seus processos históricos, uma perspectiva ímpar para os contrastes sociais e urbanos da região paraense, não se resumindo apenas em músicas de baixo calão e banalidade. Os excessos, as passionalidades e as ironias contidas em suas letras descrevem um movimento musical e identitário que abraça a pluralidade que está presente na região norte. A música “Jangada” e a música “Entre tapas e beijos” conferem a historicidade do intérprete, seja pelas marcas deixadas pelas políticas desenvolvimentistas na sua cidade, seja pelo contexto social no

qual ele estava inserido. Falar sobre o brega é falar sobre as avenidas abertas nos universos nortistas.

## Fontes e Bibliografia

### Fontes

Rainhas são destronadas no bofetão. In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1986. Edição 00025 / Jornal Diário do Pará 19/05/1986 p.8

Agrônomos veem em Belém Males Causados à Amazônia. In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1984, edição 00452 (2) / Jornal Diário do Pará 1984

Delegacia da Mulher registra 20 queixas de agressão por dia. In: ACERVO MEMÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. Periódico Diário do Pará (PA) – 1982 a 1990. Pasta 1984, edição 00452 (2)

### Bibliografia

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. Histórias, Saberes, Práticas: os estudos sobre mulheres entre as paraenses. **Revista do NUFEN**, v. 2, n. 1, p. 105-133, 2010.

AMARAL, Márcio Douglas Brito. Dinâmicas econômicas e transformações espaciais: a metrópole de Belém e as cidades médias da Amazônia Oriental-Marabá (PA) e Macapá (AC). 2010. **Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.**

BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. **Estudos avançados**, v. 17, p. 87-98, 2003

CARDOSO, Ana Cláudia Duarte; LIMA, José Júlio Ferreira; FERNANDES, Danilo Araújo. Belém: quatro décadas da região metropolitana de Belém, uma variante do processo de metropolização brasileiro. **METRÓPOLES BRASILEIRAS**, p. 23, 1980.

CARDOSO, Antônio Alexandre Isidio. Memória e migração: as narrativas de Mário Diogo de Melo sobre o fluxo migratório de cearenses para a Amazônia a partir da segunda metade do século XIX [Resumo]. **X Encontro Nacional de História Oral. Testemunhos: História e Política**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). **Anais**, v. 10, p. 1-12, 2010.

COELHO, Maria Célia; DE ABREU MONTEIRO, Maurilio; SANTOS, Ivaneide Coelho. Políticas públicas, corredores de exportação, modernização portuária, industrialização e impactos territoriais e ambientais no município de Barcarena, Pará. **Novos Cadernos NAEA**, v. 11, n. 1, 2009.

COLISTETE, Renato Perim. (2001). O desenvolvimentismo cepalino: problemas teóricos e influências no Brasil. **Estudos Avançados**, 15(41), 21-34.

COSTA, Rogério. Ironicamente, apaixonado, bregamente: um breve recorte sobre as sonoridades do universo popular do Maranhão. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 2017

COSTA, Rogério. Sobre o universo brega e seus enquadramentos nas dinâmicas da atualidade. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Caruaru - PE – 2016

DE SANTANA, Dayse Porto. Brega com frescor caribenho. 2014. **Bordas. Revista do Centro de Estudos da Oralidade**, n.1, p. 77-84, 2014

DODDE, Paula Arrais Moreira. Impactos de empreendimentos lineares em Terras Indígenas na Amazônia Legal: o caso da BR-230/PA e das Terras Indígenas Mãe Maria, Nova Jacundá e Sororó / Paula Arrais Moreira Dodde. – Rio de Janeiro: **UFRJ/COPPE**, 2012.

EMMI, Marília Ferreira. Os castanhais do Tocantins e a indústria extrativa no Pará até a década de 60 (Paper 166). **Papers do NAEA**, v. 1, n. 1, 2002

FAÇANHA, Vinicius. BARBOSA, Artur da Silva. 2021. As transposições parodística e estilística nas regravações de canções Brega. **Estudos Semióticos** 17 (3):198-214.

FERREIRA, Maria Liege Freitas. **A construção do Eldorado Amazônico no governo Vargas: a representação através da imagem (1940-1945)**. 2011. 230 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Desenvolvimentismo: a construção do Conceito. Presente e Futuro do Desenvolvimento Brasileiro. Brasília: **IPEA**, 2015.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, São Paulo, n.18, p. 81–105, dez. 2014/abril 2015.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. EDUSP. 1996.

HOEFLE, Scott William. "Amazônia encantada: ética ambiental e identidade cultural." **Espaço e Cultura** 26 (2009): 75-92.

LANDER, Edgar. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In: LANDER, Edgar. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y las ciencias sociales perspectivas latinoamericanas**. Primera edición. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais CLACSO, 2000. p. 11-40.

MAIA, Mauro Celso Feitosa. Mídia e Música na Amazônia Paraense: Aspectos históricos e culturais. In: **Anais do X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE-INTERCOM NORTE**. Boa Vista – RR –. 2011.

MARINHO, Nilza Lima. DIAS, Daniella Maria dos Santos. A influência da rodovia transamazônica no processo de interligação entre a região Nordeste e Norte. **II Encontro de Pós-graduação UNIFESSPA**, 2017.

- MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007
- MIRANDA, Camila Barbosa Monção. **Ditadura Militar e Amazônia**: Desenvolvimentismo, representações, legitimação política e autoritarismo nas décadas de 1960 e 1970. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.
- MOURÃO, Leila. Memórias da indústria Paraense. **XII Congresso Brasileiro de História Econômica & 13ª Conferência Internacional de História de Empresas**, 2017.
- NAHUM, João Santos; DA SILVA FERREIRA, Denison. Entre as margens dos rios e as marchas da história: espaço e sociedade ribeirinha na Amazônia. **PerCursos**, v. 20, n. 43, p. 39-65, 2019.
- NASCIMENTO, Cláudia Pinheiro; SILVA, Maurício. A Condição Atual do Uso e da Cobertura da Terra na Amazônia: uma leitura a partir do seu processo de formação sócio espacial. **Revista de Geografia (UFPE)**, v. 29, n. 1, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. Fontes históricas. Tradução. São Paulo: Contexto, FFLCH, 2005.
- NERY, Tiago **A economia do desenvolvimento na América Latina: o pensamento da Cepal nos anos 1950 e 1990**. Rio de Janeiro: PUC, Instituto de Relações Internacionais, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de. **A reconquista da Amazônia**. A Amazônia e a crise da modernização. Tradução . Belém/Pará: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009.
- OLIVEIRA, Luciana de Fátima. Estado do Maranhão e Grão-Pará: primeiros anos de ocupação, expansão e consolidação do território. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH. São Paulo**, 2011.
- RIBEIRO, LCDQ; RIBEIRO, Marcelo Gomes. Metrôpoles brasileiras: síntese da transformação na ordem urbana 1980 a 2010. Rio de Janeiro: Letra Capital, Observatório das Metrôpoles, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Em **Anuario Mariateguiano** (Lima: Amauta) Vol. IX, N° 9, 1997
- SATHLER, D., MONTE-MÓR, R. L., & CARVALHO, J. A. M. de .. (2009). As redes para além dos rios: urbanização e desequilíbrios na Amazônia brasileira. **Nova Economia**, 19(1), 11–39.
- SILVA, Expedito Leandro. **Do bordel às aparelhagens**: a música brega paraense e a cultura popular massiva. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SILVA, Paulo Fernando Jurado da. Expressão geográfica do uso corporativo do território pelas empresas de telecomunicação. In: **Geografia das telecomunicações no Brasil** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: **Cultura Acadêmica**, 2015, pp. 213-272
- TAVARES, Maria Goretti da Costa. A Amazônia brasileira: formação histórico-territorial e perspectivas para o século XXI. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 2, p. 107-121, 2011. Acesso em: 2 de set. 2024.



TAVARES, Maria Goretti da Costa. A formação territorial do espaço paraense: dos fortes à criação de municípios. **Acta Geográfica**, v. 2, n. 3, p. 59-83, 2008

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002

## LIVROS

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. 3ª ed. Rio de Janeiro Record, 2002.

Azevedo, Rafael José. **O brega paraense em deriva** [livro eletrônico]: emaranhados espaço-temporais da tradição / Rafael José Azevedo - Belo Horizonte

CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. **Amazônia: expansão do capitalismo**. 2008.

FURTADO, Celso Furtado. **Formação Econômica do Brasil**. 32ª Edição. Companhia Editora Nacional, 2005.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. **Ieipari: Sacrifício e vida social entre os índios Arara (Caribe)**, 1997.

## MÚSICAS

JOSÉ, Odair. Pare de Tomar a Pílula. In: (JOSÉ, Odair. **Odair José – 1973**) gravadora Polydor

Pinduca e Neném, Jangada. In: (MAX, Teddy. **Teddy Max – 1987**) gravadora Copacabana

BUENO, Antonio e DA SILVA, Newton Lima, Entre Tapas e Beijos. In: (MAX, Teddy, **De Volta com Calypso – 2007**) gravadora Gravodisc

## SITES

LINHA do Tempo: **Entenda como ocorreu a ocupação da Amazônia**. Imazon, Belém, 1 de ago. de 2013. Disponível em: < <https://imazon.org.br/imprensa/linha-do-tempo-entenda-como-ocorreu-a-ocupacao-da-amazonia/>. Acesso em: 10 de mai. de 2024.

SOBRE a **Rádio Rauland 95,1 MHZ**. Rádio Rauland, Pará. Disponível em: <<https://www.radiorauland.com.br/sobre>>. Acesso em: 20 de abr. de 2024.

MAX, KLEBBER. Teddy Max. **Site do Teddy Max**. Disponível em: <<https://klebbermax.com.br/teddymax/>>. Acesso em: 16 de abr. de 2024.

**Primeira transmissão oficial, em 1922**, marcou o início do rádio no Brasil. Ministério das Comunicações. Setembro, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2022/setembro/primeira-transmissao-oficial-em-1922-marcou-o-inicio-do-radio-no-brasil>>.

**Barquinho**, Grupo Paraolclorico Muiraquitã. BELÉM DO PARÁ : MÚSICAS DE CARIMBÓ. Disponível em: <<https://folcloredopara.blogspot.com/p/musicas.html>>.

**Sereia do Rio Mar**, Mestre Chico Malta. Disponível em: <<https://mestrechicomalta.bandcamp.com/track/sereia-do-rio-mar>>.

CARLOS, A. Mestre Lucindo “Poeta da Ecologia” – Carimbó: Um Canto Caboclo. Disponível em: <<https://ritmomelodia.mus.br/noticias/mestre-lucindo-poeta-da-ecologia-carimbo-um-canto-caboclo/>>. Acesso em: 16 set. 2024.

## AUDIOVISUAL

**BYE Bye Brasil**. Direção: Carlos Diegues. Produção de Carnaval Unifilm. Brasil: Embrafilme, 1979. Globoplay.

**Música livre: Trinidad e Tobago**. Ayergoro Ome. Canal GNT, 15 abr. 2005. Produção: Carolina Sá.

.

.

.