
Bailes da “Saudade” e do “Passado”: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará

Antonio Maurício Dias da Costa



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1800>

DOI: 10.4000/pontourbe.1800

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Referência eletrónica

Antonio Maurício Dias da Costa, «Bailes da “Saudade” e do “Passado”: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará», *Ponto Urbe* [Online], 3 | 2008, posto online no dia 31 julho 2008, consultado o 28 julho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1800> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1800>

Este documento foi criado de forma automática no dia 28 julho 2022.



Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Bailes da “Saudade” e do “Passado”: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará

Antonio Maurício Dias da Costa

- 1 Diz o ditado popular que “quem vive de passado é museu”. Mas, ao contrário de estar limitada a ambientes recônditos, a idéia de “passado” tornou-se uma referência importante em Belém, nos últimos anos, para atualizar e redimensionar, no presente, práticas festivas e de lazer consideradas como antigas por seus agentes. Estamos falando dos *bailes da saudade*, que são uma extensão das atividades festivas desenvolvidas no circuito bregueiro de Belém do Pará (Costa, 2007, p. 211-214) e que constituem uma variação dentre as opções no interior do circuito.

As festas de sonoros e a evocação do passado

- 2 Com base na pesquisa de campo realizada em 2003¹, os bailes se apresentaram como uma variação festiva voltada para um público predominantemente adulto (com freqüentadores entre 25 e 60 anos de idade, mais ou menos), com um repertório musical composto de boleros, sambas-canção, merengues e temas de seresta, executados por aparelhagens² somente, ou acompanhadas por cantores conhecidos dos bailes. Além de todas essas características, destaca-se, também, a constante evocação de uma memória e de um sentimento de retorno ao passado da experiência de vida, assentados no conteúdo das músicas tocadas e na identidade da aparelhagem com as festas “do passado”, das gafieiras, das sedes profissionais e de sindicatos, sonorizadas pelas antigas *pickarpes* ou *sonoros*³, típicos das décadas de 1950 e 1960.
- 3 Muito embora os bailes procurem se inspirar no modelo de festas de décadas passadas, eles surgiram há pouco tempo. Podemos dizer que os “bailes da saudade” de Belém se constituíram enquanto tal, conforme as características já assinaladas, desde fins da década de 1990. De fato, eles estão ligados ao processo de expansão mais recente do circuito de festas de brega. Podemos dizer que os bailes da saudade fazem parte do

circuito bregueiro, uma vez que suas festas ocorrem nas mesmas casas, com os mesmos festeiros (contratadores particulares de festas) e aparelhagens ligadas ao circuito de eventos de brega dos demais tipos de festa. Sua marca específica, contudo, se funda no tipo de música apresentada e no tipo de público freqüentador.



Imagem do site “A Pororoca” apresentando pessoas dançando no palco da casa de festas (capturada em 18/09/2008)

- 4 É este seu diferencial que discutiremos de forma mais detida neste artigo. As constantes referências nestes eventos a um “reviver o passado” e a valorização da “saudade”, correspondem a um padrão de vivência coletiva do público dos eventos festivos. Expressões conhecidas de canções populares e de programas radiofônicos como “recordar é viver” e “o passado é uma parada” são frequentemente repetidas pelas vinhetas das aparelhagens ou pelos cantores de bailes da saudade. Pretende-se, com isso, recuperar e trazer para o presente uma forma de festejar que não é mais usual, pacífica e romântica; que ficou no passado, mas que pode ser celebrada no presente.
- 5 Antes de qualquer coisa, é preciso esclarecer os sentidos de “saudade” e “passado” evocados pelos promotores e pelo público dos bailes da saudade. Sabemos que a palavra portuguesa “saudade” tem poucos correlatos de tradução direta em outras línguas (a não ser no galego-português ou no romeno); sua presença destacada na poesia e na música popular revelam a inclinação sócio-cultural luso-brasileira à nostalgia, abrangendo diversos sentimentos, como destaca o dicionário Houaiss:

“Sentimento mais ou menos melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável”.

(Houaiss, 2007)
- 6 Dentre estas várias acepções, podemos associar de forma mais direta a lembrança dos bailes da saudade às “experiências e prazeres já vividos e considerados como bem

desejável”. A saudade do baile da saudade é um objeto de desejo, que poderá ser satisfeito durante a ocorrência do evento festivo e pelo possível sucesso de sua busca de emular as formas festivas do “passado”. Este último, da mesma forma, deve ser compreendido nestas realidades festivas de modo também muito particular.

- 7 Em seu “Apologia da História”, Marc Bloch (2001, p. 60) afirma que não há o presente, só o movimento, um devir dos acontecimentos históricos. Isso nos induz a pensar que a noção absolutizada do passado é também uma ficção. Bloch opta pelo movimento, pelo devir, de modo que o conhecimento produzido pela pesquisa histórica deve dar conta deste movimento: só se conhece o presente pelo passado e vice-versa.
- 8 Isto nos ajuda a pensar na noção de passado construída nos bailes da saudade. Trata-se de um passado que não tem data; que não é demarcado por evento específico, mas que deve ser entendido como um conjunto, um bloco. “Reviver o passado” é, basicamente+ uma experiência emocional em que a música e a dança movimentam uma “boa nostalgia”, que só se justifica por se apoiar na diferença em relação ao presente.
- 9 Dentre os vários relatos colhidos em campo, foi constante a referência aos bailes da saudade como uma opção festiva mais adequada a um público que busca um evento mais tranquilo, em que se possa “dançar agarrado” e no qual os riscos de ocorrências violentas sejam menores. Em geral, os bailes são apresentados em oposição às festas de tecnobrega, que reúnem um público predominantemente juvenil (com faixa etária máxima de até 30 anos) e que são animadas pela música tecnobrega (fusão da música brega padrão com elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som).
- 10 Recordo que, bem no início da pesquisa de campo, em 2001, quando estava ainda recolhendo dados sobre as aparelhagens na Divisão de Polícia Administrativa (DPA), um dos policiais que me atendeu informou, em primeira mão, sobre os bailes da saudade. Na verdade, ele estava tentando me mostrar um outro lado do universo das festas de brega, que eu havia anunciado que pretendia estudar. Foi então que ouvi a descrição de um evento dedicado às músicas do passado, supostamente tranquilo exatamente por ser de pequena escala, se comparado às festas sonorizadas pelas grandes aparelhagens da cidade, então.
- 11 O “passado”, neste caso, é o não-presente, isto é, a festa caracterizada por uma dinâmica diferente e muitas vezes oposta às festas de tecnobrega, emergentes a partir dos anos 2000. O reviver do “passado” nos bailes da saudade tornou-se, então, uma estratégia de encaixar gostos musicais, público apreciador específico e ritmos dançantes alternativos (merengue, bolero, etc.) legitimados por sua antiguidade, no campo das opções festivas do amplo circuito das festas de brega, já consolidado em toda a dimensão da cidade e se estendendo, em alguns casos, para fora dela. Podemos dizer, então, que a emergência dos bailes da saudade não corresponde, unicamente, à permanência ou reedição das festas das pickarpes e sonoros dos anos 1950 e 1960 mas, também, a uma recriação do sentido e da forma de organização de bailes dançantes populares no século XXI.
- 12 Falamos aqui em “recriação” no sentido de que a ampliação do alcance das festas populares urbanas está ligado à expansão de práticas festivas preexistentes ao surgimento e contínua sofisticação da indústria cultural, especialmente no que se refere à produção e à difusão musical.
- 13 A expansão urbano-industrial dos países centrais do capitalismo em fins do século XIX e início do XX propiciou o surgimento de novas formas de entretenimento coletivo, em

primeiro lugar, representadas pelos shows de variedades (comédia, música, dança) dos music halls ingleses e dos cabarets franceses do século XIX (Maia, 2008:35-36). Já nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, por exemplo, os shows de variedade dão proeminência ao evento dançante. Exemplo disso são os Taxi-Dancing Music Halls, apresentados na etnografia de Paul Cressey (1932). Nestes novos music halls, as dançarinas taxi-dancers de São Francisco e de Chicago, das décadas de 1920 e 1930, eram contratadas pelos clientes para dançar a dez centavos por música, contando como grande atrativo para o público masculino.

- 14 Nas décadas posteriores, a consolidação da indústria cultural da música contribuiu para delinear estilos musicais, ritmos dançantes e estrelas da canção popular. A produção musical voltada para o consumo popular como uma dimensão do entretenimento coletivo no meio urbano contribuiu para definir a difusão de estilos musicais associados à dança, tais como a polca, o jazz e o tango. Ao mesmo tempo, a expansão do registro fonográfico e do rádio comercial propiciou um intercâmbio permanente entre produtores musicais e consumidores, situado especialmente nos eventos de difusão pública ou nos salões de dança.
- 15 É neste contexto e segundo estas condições que devemos entender a emergência, na primeira metade do século XX, dos gêneros musicais nacionais e populares típicos da América Latina como o samba brasileiro, o bolero mexicano, a rumba cubana, a cumbia colombiana, o merengue de países caribenhos, etc. Conseqüentemente, em fins do século XX, os Bailes da Saudade realizam um "balanço" da interação entre a produção musical e seus consumidores, considerando um percurso particular das transformações dos bailes dançantes populares em Belém desde meados do século XX. Exemplo patente dessas reelaborações é a referência às características musicais do bolero brasileiro dos anos 60 como próprias do brega paraense surgido em fins da década de 1970. José Maria da Silva (1992, p. 27-29), em estudo pioneiro sobre a produção e a significação da cultura musical brega no Pará, afirma que o cancionário brega é, em grande parte, derivado do bolero por conta das similaridades temáticas, dentre elas as sentimentalidades, o conflito amoroso, o sofrimento por amor, etc. A isto o autor denomina de cultura de bordel, por estar ligada a um universo masculino no qual a aproximação entre homens e mulheres ocorre de forma franca e direta. Os cabarés de meados do século em Belém, com sua condição marginal e sua ligação com a prostituição, representam de modo fiel esta atmosfera da cultura de bordel a que se refere o autor.



Casal do fã-club Amazon Music dançando brega na Domingueira da Embrapa. (Foto: Maurício Costa, março de 2003)

- 16 As entrevistas com produtores musicais locais, realizadas em campo na pesquisa de 2003, destacaram as apresentações dos sonoros em cabarés⁴ e gafieiras dispostos pelas regiões da cidade consideradas como boemias nos anos 50 e 60, como os bairros da Campina, da Condor e da Pedreira. Com base nestes bairros, mas se espraiando para o restante da cidade, é que vão surgir as importantes gafieiras dos anos subseqüentes, como por exemplo “Boêmios da Campina” (Campina), “Quinze de Novembro”, “Juventos” e “Pedreirense” (Pedreira), “Sede dos Carroceiros” e “Estrela do Norte” (Guamá), “Imperial” (Jurunas), “Clube Ferroviário” (São Brás), “Shangri-lá” e “Palácio dos Bares” (Condor)⁵, dentre outros. É nestes lugares que, desde os anos de 1950, ouvem-se e dançam-s músicas como o bolero Amor Fingido, interpretada pelo cantor gaúcho Ademar Silva, gravado em 1961:

“Fingir, você não sabe porquê
 A dor que estás sentindo
 Sei que preferes morrer
 Falaram mal de mim
 Tu quis acreditar
 Agora pedes clemência
 Arrependida quer voltar
 Mas será tarde
 Há de pagar o teu pecado
 Porque um amor fingido
 Nunca deve ser perdoado
 Partistes, fostes cumprir o teu destino
 E fazer do nosso amor
 Por cabarés e cassinos
 Perdida estás pra sempre
 Mas a culpa foi tua
 Deixastes de ser mãe
 Para ser mulher da rua
 Mas se um dia voltares

Não te darei o meu carinho
As mulheres são falsas
Prefiro viver sozinho”

- 17 Ao lado dos ideais do amor romântico, revelados nas letras de boleros como este, emergem juízos sobre as relações conjugais malfadadas, sobre o papel da mulher nas relações amorosas, sobre as aspirações à felicidade no amor ou lamentam seu insucesso. Ao conteúdo dessas canções são acrescentadas melodias brandas e bem cadenciadas, que incitam à dança, à aproximação dos corpos, à intimidade do rosto colado. Em grande medida, variações deste mesmo conteúdo e da mesma forma das canções de boleros vão constituir as formas “aboleradas” das primeiras produções musicais que se apresentam sob o rótulo de brega.
- 18 A história do empreendimento fonográfico local se inicia com a criação da Empresa Rauland Ltda (ERLA), em 1975, proprietária da Rádio Rauland e de um estúdio de gravação. A pequena empresa fonográfica iniciou seus trabalhos produzindo alguns cantores locais relativamente conhecidos na cidade, destacando composições ligadas a ritmos populares como o merengue, carimbó, siriá e ao já referido bolero.
- 19 Até o final da década de 1970, alguns cantores locais já se destacavam com carreiras impulsionadas por discos produzidos pela Rauland, tais como Pinduca (especializado em Carimbó), Mestre Cupijó (divulgador do ritmo Siriá) e os demais cantores dos “bolerões” e merengues, tais como Orlando Pereira, Emanuel Vagner, Francis Dalva, dentre outros. Como foi dito, a Rauland dedicava-se à produção e distribuição dos discos, mas a reprodução dos fonogramas na prensagem em série era feita fora do estado por empresas de grande porte, como a Continental, por exemplo. No início dos anos 1980, surge outra empresa fonográfica local, de maior porte que a Rauland e que passa a se dedicar tanto à gravação quanto à distribuição dos discos: a Gravasom, chefiada pelo empresário e cantor Carlos Santos. A Gravasom é criada exatamente no momento em que se ensaia um primeiro movimento da música brega, com o aparecimento de diversas composições, músicos e cantores que reivindicavam este ritmo como a marca do seu trabalho. Este é o mesmo momento em que os bailes populares de “sonoros” (renomeados agora como aparelhagem) passam a ter sua ênfase na nova expressão musical “brega”, já inicialmente veiculada pelos discos produzidos pela empresa Rauland. A Gravasom torna-se, então, a principal veiculadora do nascente ritmo brega e de seus primeiros expoentes, como o próprio dono da gravadora⁶ e cantores como Mauro Cotta, Luis Guilherme, Frankito Lopes, Teddy Max, Ivan Peter, Magno, dentre vários outros.
- 20 Do ponto de vista dos profissionais e integrantes do circuito bregueiro, conforme constatado em pesquisa de campo, a transição musical dos boleros e merengues, divulgados localmente, para o brega é quase imperceptível e de difícil demarcação. Para muitos, esta nada mais foi do que uma troca de nomes ou, pelo menos, uma modificação gradativa da “matéria-prima” dos boleros e merengues enriquecidos pela mescla com outros ritmos e influências musicais.
- 21 O sucesso da Jovem Guarda e a ampliação local da radiodifusão a partir de meados da década de 60 abriu as portas para a propagação de ritmos musicais populares, tais como os que despontaram na emergente indústria cultural local em fins da década de 70. A proliferação de cantores e canções identificados com um gosto musical popular, que se delineou pela audiência de programas radiofônicos, tornou-se profusão com a crescente influência da televisão na divulgação musical.

Os Bailes da Saudade do Circuito Bregueiro

- 22 Apresentarei aqui uma visita feita por mim a um Baile da Saudade, ocorrido na casa de festas “Palácio dos Bares”, em março de 2003, no bairro da Condor (Costa, 2007, p. 211-214). A descrição da festa tem como objetivo destacar alguns detalhes das práticas (festivas e empresariais) relacionadas com este tipo de evento.
- 23 Como ocorre em alguns bailes da saudade, este do Palácio dos Bares conjugaria a apresentação de uma cantora de boleros (Cleide Moraes) com a presença de aparelhagens. A festa era, na verdade, um encontro de aparelhagens: Som Alternativa (“O Irresistível”) e Super Brasilândia (“O Invencível”). Como anunciava a cantora, o repertório musical estava repleto de “músicas do passado”, o que era enfatizado na passagem de uma música a outra, quando ela repetia frases como “É só passado” ou “O passado é uma parada”. A própria cantora era (e ainda é!) uma atração muito conhecida no circuito dos bailes de saudade e a divulgação de seu nome e os de outros cantores, tal como os das aparelhagens, compunha um destacado instrumento de propaganda deste tipo de evento.
- 24 A conjugação da apresentação de artistas e aparelhagens barateava o custo da realização de Bailes da Saudade. O baixo custo era, certamente, em 2003, o divisor de águas entre a estrutura dos Bailes da Saudade e das demais festas do circuito bregueiro. Observemos a resposta do proprietário de uma aparelhagem de grande porte sobre a possibilidade de fazer contratos para Bailes da Saudade:
- “Não, não fazemos. Porque nós não temos interesse. Porque é um público limitado. Por exemplo, o público do Baile da Saudade é um público limitado e financeiramente não vai compensar pro contratante contratar o Rubi com um baile com pouca renda de portaria. Porque não é a massa humana, não é a maioria, são uma minoria, são poucas pessoas que curtem esse tipo de evento. Então, tem as aparelhagens pra esse tipo de baile. O cachê dela é bem menor. É uma aparelhagem... Baile da Saudade, não é desmerecendo, mas são umas aparelhagens que elas não têm os mesmos recursos técnicos, os mesmos periféricos que uma aparelhagem do nível do Rubi tem. (...) Pro cara me pagar o meu contrato é preciso que ele tenha uma boa renda, uma casa de grande público. E o Baile da Saudade só mexe com casas pequenas, com público limitado. O ingresso é mais barato em Baile da Saudade. Então não vai ter condições de pagar o cachê do Rubi com uma portaria de Baile da Saudade.” (Gilmar Santos, proprietário da aparelhagem de som Rubi – Entrevistado em fevereiro de 2003)
- 25 Nesta fala estão os principais elementos que demarcavam a especificidade dos Bailes da Saudade: público reduzido, baixa renda obtida na portaria, “casas de festa pequenas” e aparelhagens de menor porte. Começamos tratando das aparelhagens. Como afirma Gilmar Santos, existem aparelhagens especificamente voltadas para este tipo de festa no circuito bregueiro. Como foi observado na pesquisa, a “Super Brasilândia” é uma destas empresas de sonorização de médio porte que se especializou em atuar junto aos Bailes da Saudade.
- 26 Considerando a disposição das unidades de controle das aparelhagens Super Brasilândia e Som Alternativa, pude constatar algumas ausências e diferenças relativas às aparelhagens de grande porte: não havia computadores nem iluminação externa da unidade de controle; pequeno investimento no visual dos detalhes da mesa de som, uso de CDs (ao invés de arquivos armazenados em memória de computador), presença de

dois televisores no máximo e uso, em geral, de um equipamento eletrônico (tais como caixas de som e equalizadores) mais antigo, dentre outros. Isto indicava que o contrato celebrado entre aparelhagem e casa de festa (ou mediado pelo festeiro), para este tipo de evento, estava baseado em valores muito menores do que aqueles das festas de tecnobrega. Aliás, a própria estrutura das casas de festa já sugeria o baixo custo dos contratos, por se tratar de espaços pequenos e de menor popularidade que as casas mais afamadas. Noutros casos, algumas casas se especializaram neste tipo de evento e se tornaram conhecidas no circuito bregueiro desta forma. Mas há algumas exceções e atualmente mesmo algumas casas de festa de grande porte têm realizado Bailes da Saudade, alternando este tipo de programação com festas de maior público. Apesar do baixo custo dos ingressos e da presença de um público específico apreciador das “músicas do passado”, a empolgação dos participantes da festa do Palácio dos Bares assinalava a efervescência da festa na evocação do passado e da saudade, por meio das letras das músicas e da dança. A dança, neste caso, representa tanto um espetáculo para o público quanto um deleite para os dançantes. Além disso, a menor quantidade de público diminui a preocupação com a segurança nestes eventos, o que foi confirmado pela presença rarefeita de seguranças particulares naquele evento.



Imagem do site “A Pororoca” apresentando pessoas dançando no palco da casa de festas (capturada em 18/09/2008)

- 27 É óbvio que as festas de brega que congregam o público juvenil são muito mais comuns, freqüentes e populares no interior do circuito bregueiro. Estas, na verdade, constituem o núcleo central do circuito e todas as demais combinações que geram os variados tipos de festa de brega são oriundas deste modelo básico. Os bailes da saudade, no entanto, são uma variação extrema desse modelo, representando a elasticidade do amplo circuito de festa e lazer na cidade. Mas as coisas mudaram bastante desde 2003 até os dias de hoje. A tendência de acentuadas modificações no negócio dos bailes populares do circuito bregueiro encaminhou uma reviravolta na projeção dos bailes da saudade.

Fato destacado é o aumento da popularidade, do apelo às massas, deste tipo de evento. A frequência dos bailes cresceu vertiginosamente nos últimos anos, chegando a uma média provável de 7.500 a 8.000 pessoas nas casas de festa de grande porte em cada evento, de acordo com a estimativa de Guerreiro & Silva (2006). Esta mudança significa, por sua vez, que os Bailes da Saudade tornaram-se um investimento atrativo para os empresários do circuito bregueiro⁷. Os ganhos passam a atrair tanto as grandes casas de festa da cidade quanto as grandes aparelhagens.

- 28 A outra dimensão do circuito de festas, que é o seu lado propriamente de entretenimento, de lazer, ganha um novo significado. Agora, a “evocação do passado”, por meio da celebração festiva, deixa de se limitar a uma parcela pequena de apreciadores para tornar-se uma opção célebre para um público maior no circuito. Ao mesmo tempo, as aparelhagens identificadas com as “músicas do passado” são alçadas à fama das grandes aparelhagens, ostentando ao grande público seus equipamentos sonoros “antigos” e suas músicas que provocam saudade: boleros, merengues, temas de seresta, flash bregas⁸, temas de discoteca, twist, etc.
- 29 Do ponto de vista da experiência festiva dos participantes (Guerreiro & Silva, 2006, p. 14), os Bailes da Saudade diferenciam-se dos demais tipos de festa por que enfatizam a dança colada com o par. “Dançar colado” significa acompanhar, com máxima proximidade, o parceiro de dança nos movimentos cadenciados que seguem o ritmo das emoções mobilizadas pela melodia e pelas letras das canções. A dança colada segue de forma sincrônica o desenrolar da seqüência musical, caracteristicamente de canções românticas, nostálgicas, bem conhecidas e de sucesso já assegurado.
- 30 Quando perguntados sobre o que recordavam ou sobre o significado da “saudade” evocada nos bailes, na pesquisa de Guerreiro & Silva, os entrevistados mencionavam envolvimento amoroso, recordações familiares, parentes falecidos, lembranças de fases da vida (especialmente infância e juventude) e experiências de participação em festas, sobretudo as festas dos antigos “sonoros”, tomados como antecessores dos Bailes da Saudade.
- 31 Passemos então a problematizar o sentido desse efeito memorialístico das festas da saudade. A memória dos entrevistados na evocação da “saudade” e do “passado” nos bailes se produz de forma seletiva, reconstruindo lembranças na consciência, dando novos significados a eventos e a emoções já vividas. Estas recordações são, agora, redimensionadas, ganhando novos sentidos em um novo contexto, na experiência coletiva das festas embaladas pela profusão de som, luz e movimento. É nessa acepção que podemos tomar a memória como uma indicação do passado.
- “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem nos sonhos e nos devaneios” (Bosi, 1994, p. 53).
- 32 Esta reflexão de Ecléa Bosi está apoiada na leitura de obras de Henri Bergson e de Maurice Halbwachs. Ela busca relacionar dimensões psicológicas e sociológicas da memória, uma vez que a condição básica para a emergência das imagens-lembrança individuais é a aprendizagem social do que é a memória e qual a sua importância. Isto nos ajuda a entender por que a dança e a audição das “músicas do passado” nas festas organizam e configuram a “saudade” (real, longe dos sonhos e dos devaneios) vivida pelos participantes. Mais ainda: conforma-se nas festas um sentido coletivo para a “saudade”, quer dizer, deriva da sua menção um entendimento público e automático do seu significado. Em outras palavras, a lembrança do que chamamos de passado se

produz, necessariamente e continuamente, no que identificamos como presente. É o presente dos bailes que constitui o sentido da saudade revivida a cada festa, continuamente, ciclicamente recuperada e progressivamente melhor revivida de acordo com o aprimoramento das condições de promoção dos eventos. Aliás, o atendimento das demandas do público é fundamental para o sucesso dos empresários ligados aos bailes. De um lado, os participantes cativos destacam como singularidade dos bailes a frequência de pessoas mais velhas, supostamente “mais responsáveis”. Isto, por outro lado, exige uma contrapartida dos promotores das festas, que é a garantia de segurança. É muito comum, na imprensa local e nas menções da opinião pública, a referência a eventos violentos ocorridos em festas do circuito bregueiro. Há uma visão estereotipada, constituída de longa data, de que as festas sonorizadas por aparelhagens são marcadamente violentas, especialmente por conta da grande concentração de pessoas e do consumo massivo de bebidas alcoólicas. Mais do que isto, a localização das casas de festa nos bairros periféricos de Belém ou na região metropolitana encaminha a percepção estereotipada de que as festas são os cenários preferenciais dos crimes e demais acontecimentos violentos recorrentes nessas regiões da cidade.

- 33 Da mesma forma, os freqüentadores dos bailes da saudade tendem a singularizar estes eventos como “seguros”, isto, com mínimas possibilidades da ocorrência de casos de violência ou de crimes durante a festa. Nas entrevistas citadas por Guerreiro & Silva, os Bailes da Saudade foram qualificados como: “sem bagunça”, onde “quase não existe violência” e onde “quase não existem brigas”. Todas essas situações de crise (bagunça, violência, briga) são tomadas como contrárias à idéia de festa segura: a sucessão do repertório musical sem quebra na seqüência, os diferentes ritmos acompanhados de forma correta por danças correspondentes, os flertes sem assédio, o crescente consumo de álcool, mas na dose certa, etc.
- 34 Provavelmente por ser a apresentado como a celebração do “passado” pensado no presente como harmonioso é que se estipula este perfil aos Bailes da Saudade. Esta visão também estereotipada dos bailes, como “festas seguras”, permanece nos dias de hoje e se fortalece, apesar dos eventos crescerem em envergadura, quantidade de público e notoriedade.

Das *picapes*⁹ e sonoros às aparelhagens

- 35 A dimensão empresarial das festas do circuito bregueiro é capitaneada pela atuação e investimentos das casas de festas e das aparelhagens. As aparelhagens, particularmente, empresas de sonorização de bailes populares, têm uma história que remonta aos fins dos anos 1940 e, desde então, vêm acompanhando as transformações destes bailes até os dias de hoje.
- 36 Relatos diferentes de alguns proprietários de aparelhagens de antigo funcionamento na cidade buscam destacar o pioneirismo da criação do seu empreendimento. Vários são os donos das aparelhagens que se apresentam como criadores da primeira aparelhagem de Belém. Em minha tese, a aparelhagem Rubi é apresentada como pioneira no ramo, tanto pelos relatos do proprietário e de muitos participantes do circuito bregueiro, como pelo fato de ter assumido em primeira mão o nome de Sonoro e, posteriormente, Aparelhagem. Isto quer dizer que, desde o início, o pequeno empreendimento familiar de sonorização de festas foi marcado por sua inserção profissional no mercado. Mas podemos falar da existência de empreendimentos de sonorização mais rudimentares,

antes do surgimento dos sonoros. As picarpes (também grafados como pickarpes ou pickarpos, todos derivados do abasileiramento do termo em inglês pickup, que significa toca-discos, vitrola) estão na gênese dos sonoros, animando festas populares em fins dos anos 1940, basicamente com seus toca-discos à válvula, um projetor sonoro (também popularmente conhecido como boca-de-ferro) e seu repertório de boleros, ritmos caribenhos e sambas. É somente na década de 1950 que as picarpes se transformam em sonoros, isto é, num sistema de som articulado com unidade de controle centralizada e caixas de som, tendo o “controlista” à frente, manipulando todo o sistema durante as festas.

- 37 Com base na classificação atual dos freqüentadores das festas do circuito bregueiro, existem dois tipos de aparelhagens associadas a gêneros festivos específicos. De um lado, existem as aparelhagens ligadas historicamente aos Bailes da Saudade, pelo fato de serem oriundas de sonoros surgidos nos anos 1950 e 1960, que permaneceram sonorizando eventos de pequena escala semelhantes aos bailes de gafieiras e cabarés até os dias de hoje. De outro, destacam-se, as atuais aparelhagens de grande porte que sobressaem pela envergadura do investimento em equipamento sonoro¹⁰ e pelos contratos com casas de festa de grande porte para a sonorização de eventos especialmente voltados para o público juvenil. Em resumo, podemos então dizer que existem atualmente as aparelhagens originalmente ligadas à saudade e aquelas que mais recentemente aderiram à saudade. Com o crescimento da popularidade dos Bailes da Saudade e a valorização do investimento neste tipo de evento, aparelhagens de vulto como Rubi e Popsom, por exemplo, ingressaram no circuito festivo dos bailes, criando equipamentos sonoros filiados à aparelhagem, mas dedicados às festas de “saudade”. Isto, por sua vez, exigiu que a apresentação da aparelhagem mudasse de alguma forma, para incluir os toca-discos, os discos de vinil e o repertório de músicas românticas e antigas.
- 38 A identidade com os Bailes da Saudade é buscada de várias formas por essas aparelhagens: desde o slogan, que acentua suas qualidades, a associação com cantores de sucesso nas festas de saudade, as vinhetas que invocam o “passado” e a “saudade” no repertório musical até o design das caixas de som e da unidade de controle. Vejamos alguns exemplos de slogans que destacam o vínculo com a saudade:
- Brasilândia, o Calhambeque da Saudade
 - Santos, o Rei Negro da Saudade
 - Alvi-Azul, a Sintonia do Passado
 - Pop Saudade, a Relíquia da Saudade
 - Rubi, a Nave da Saudade
- 39 Nesta relação, as três primeiras aparelhagens são “originalmente ligadas à saudade”, enquanto que as duas últimas aderiram mais recentemente à sonorização deste tipo de evento. Todos os slogans associam uma referência simbólica (calhambeque, rei negro, sintonia, relíquia, nave) à saudade ou ao passado. Muitas vezes essas denominações são tomadas como motivo estético do equipamento de som, incorporada como atrativo visual da aparelhagem. É o caso do calhambeque da aparelhagem Brasilândia.

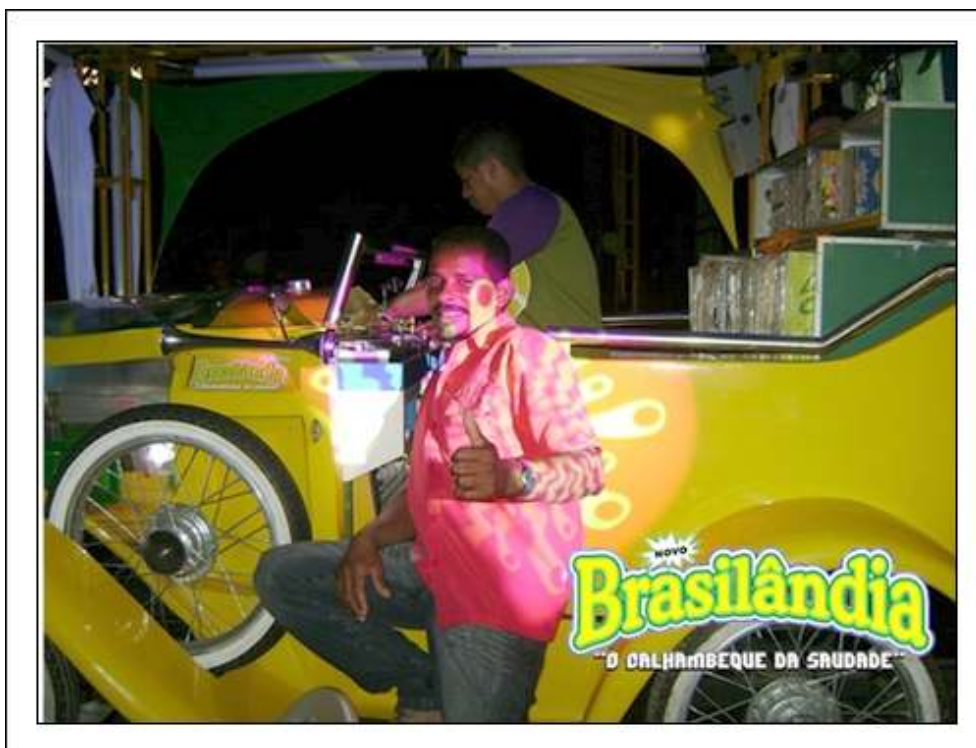


Foto da unidade de controle da aparelhagem, composta da parte dianteira de um calhambeque (o “calhambeque da saudade”) e dos discos de vinil tocados pelo DJ nas *pickups* e de frente para o público. Posa para a foto um amigo dos proprietários do Brasilândia. (Fonte: Galeria de Fotos do site Grande Brasilândia, o Calhambeque da Saudade, capturado em 16/04/2008).

- 40 Esta é uma foto de divulgação da aparelhagem Brasilândia que está em exposição em seu site na internet. Nela, o DJ é apresentado em ação, ao fundo, provavelmente numa festa, por conta da penumbra, no interior do calhambeque, que simboliza o “passado” e acompanhado dos discos de vinil usados durante a apresentação musical.
- 41 A história do Brasilândia é apresentada em seu site como remontando à criação de de uma picarpe, a partir de 1945, como empreendimento familiar.

“1945. Bairro da Pedreira. Precisamente no dia 12 de junho era inaugurada para animar a noite belenense e para deleite de seus simpatizantes, o ‘Pickarpo Brasilândia’, sob o comando do patriarca da família, Sr. Zenon da Costa Fonseca. O começo foi difícil, incerto e vacilante, mas, a tenacidade, a vontade de vencer e as idéias criativas do seu proprietário falaram mais alto e a cada dia, ele projetou, mais e mais, o nome do seu aparelho de som que, a partir de 1950 passou a se chamar “Sonoro Brasilândia”.[...] No início de 1960, o Sr. Zenon Fonseca passou o comando do “Sonoro Brasilândia” para Seu filho, Zoênio Fonseca.” (Fonte: Grande Brasilândia, o Calhambeque da Saudade, capturado em 16/04/2008).

- 42 A noite belenense de 1945, a que se refere o histórico da aparelhagem, era, provavelmente, de pequenos bailes dançantes em festas de vizinhança, de aniversário ou de casamento. Podemos deduzir que a transformação do “pickarpo” para “sonoro” implicou na profissionalização do empreendimento, que passou a cobrir eventos de maior envergadura, como os bailes de gafieiras, de cabarés ou de sedes profissionais. Não sabemos o que significa o “começo difícil, incerto e vacilante”, mas ele está certamente ligado ao pouco retorno financeiro num primeiro momento, até a profissionalização com o Sonoro Brasilândia. Da mesma forma, a projeção do nome do “aparelho de som” se associa tanto a sua divulgação quanto aos investimentos em equipamentos sonoros. Por fim, o precursor do empreendimento transfere o

gerenciamento para o seu filho (já que a propriedade permanece sendo de toda a família), mantendo o negócio numa segunda geração. Em 1978 o sonoro passa a chamar-se simplesmente “Som Brasilândia”, fazendo par com o “Som Embaixador”, novo equipamento resultante da ampliação dos negócios da família. Destaca-se, neste momento, uma suposta preocupação com a preservação, desde os anos 1970, dos discos de vinil, do uso de toca-discos na apresentação e de uma “seleção de ouro” das músicas tocadas. É preciso, no entanto, observar que este é um discurso do presente, que reelabora a memória do histórico da aparelhagem tomando como referência o contexto atual do circuito festivo, especialmente as expectativas de originalidade das aparelhagens dos bailes da saudade. Expectativas como a das reportagens televisivas sobre o Brasilândia, inclusive divulgadas nacionalmente, que destacam a peculiaridade de uma aparelhagem voltada para a difusão de um repertório musical antigo.

- 43 A manipulação dos significados associados à identidade com os bailes é percebida pela divulgação visual dos equipamentos sonoros, como se percebe nesta foto oriunda também do site do Brasilândia:



Foto dos toca-discos da Aparelhagem Brasilândia (Fonte: Galeria de Fotos de Grande Brasilândia, o Calhambeque da Saudade, capturado em 16/04/2008).

- 44 O que nas décadas de 1980 e 1990 pode ser considerado como precariedade dos equipamentos sonoros, já que neste período as grandes aparelhagens tendem à sofisticação tecnológica, torna-se o diferencial do Brasilândia desde fins da década de 1990, quando se constituem, com a feição atual, os Bailes da Saudade. Daí o slogan do Brasilândia concebido mais recentemente: “o invencível”. Com isso, podemos dizer que as aparelhagens das festas da saudade seguem um caminho alternativo de “evolução tecnológica”, optando por equipamentos e recursos técnicos que demarquem seu diferencial de antigüidade: o calhambeque, o toca-discos, os discos de vinil, por exemplo. Estes elementos são apresentados, na verdade, como símbolos da autenticidade da ligação do Brasilândia com os Bailes da Saudade e, ao mesmo tempo, o seu “algo a mais”. Eles são objetos de atração do público para as festas, tanto quanto a

música. A unidade de controle é um espetáculo à parte, que tende a ser incrementado, na medida em que a permanente sofisticação dos equipamentos resulta na seleção de acessórios que invoquem o que se concebe nas festas como “passado”.

- 45 O curioso dessa dinâmica de contínua mutação dos sentidos deste tipo de produção/difusão festiva paraense, no caso dos Bailes da Saudade, é que ela se põe, neste caso, no caminho contrário de certas perspectivas relativas à inovação promovida pela chamada música midiática¹¹. Quer dizer: apesar de vivermos uma época em que o desenvolvimento das tecnologias permite a produção musical basicamente desenvolvida pelo aparato tecnológico e pelo conhecimento da tecnicidade¹² (da manipulação de programas de computador e da internet, por exemplo), permanecem existindo alguns nichos de difusão musical, ligados a certas práticas festivas que atualizam produtos musicais e equipamentos de difusão ultrapassados tecnologicamente. Isto só tem sentido, no caso aqui estudado, considerando-se a correspondência dessa difusão com práticas sociais e seus conteúdos culturais que atribuem novos significados a técnicas e instrumentos antigos. Em outras palavras, são a vitalidade e a atualidade dos Bailes da Saudade que valorizam o emprego dos toca-discos e discos de vinil, por exemplo, bem como orientam a seleção musical (chamada pelos DJ’s de “seleção de ouro”) que estipula as canções de sucesso nos bailes, aquelas que permitem “reviver o passado” de forma mais autêntica.

46 * * *

- 47 Os Bailes da Saudade, curiosamente, seguem caminho contrário ao lema que originou; por exemplo, o sofisticado movimento musical da Bossa Nova. O disco “Canção do Amor Demais”, de Elizeth Cardoso, de 1958, tinha em seu repertório a música “Chega de Saudade”, cantada por Elizeth com arranjos do maestro Tom Jobim e acompanhada pelo violão de João Gilberto. A difusão dessa música foi o ponto de partida para a propagação do que ficou conhecida como a *batida da bossa nova* (Castro, 2001). O surgimento da Bossa Nova assinalou um enobrecimento do samba, a partir daquele momento, refinado com os acordes do jazz. A emergente elite urbana brasileira dos anos 1950 passava a apreciar uma música “nova”, a “nova bossa”, que buscava romper com as heranças estético-musicais do país atrasado. Os bailes da saudade, em Belém, no limiar do século XXI, assinalam que os gostos populares podem seguir caminhos inusitados; por exemplo, evocando o “passado”, reivindicando a “saudade”.

BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- COSTA, Antonio Maurício. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: Artimprensa, 2007.

CRESSEY, Paul G. *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1932.

GUERREIRO, Alan & SILVA, Fabrício. *O Baile da Saudade: o movimento saudade em Belém do Pará*. Monografia (Graduação em História) Belém: Esmac, 2006.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2007, CD-ROM.

LA MURE, Pierre. *Moulin Rouge*. São Paulo: Mérito, 1954.

MAIA, Mauro Celso. *Música e Sociedade: a performance midiática do tecnobrega de Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Belém: UFPA, 2008.

SILVA, José Maria da. *Na Periferia do Sucesso – um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Brasília-DF: UNB, 1992.

NOTAS

1. Pesquisa de campo realizada entre 2001 e 2003, em Belém, para a composição da tese de doutorado, defendida em 2004 na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), intitulada "Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará". O estudo enfocou a constituição histórica e o funcionamento de um circuito de festas de brega na cidade, comportando uma dupla dimensão empresarial e de lazer.

2. Empresas de sonorização voltadas especialmente para a realização de festas de brega. Normalmente de propriedade familiar e administradas por famílias, as *aparelhagens* passam de pai para filho. Suas diversas funções de gerenciamento são divididas entre os membros do núcleo familiar masculino: realização de contratos com casas de festa, controle financeiro, transporte do equipamento, reparo, revisão e atualização do equipamento sonoro, dentre outros. As aparelhagens são, em geral, classificadas como de pequeno, médio ou grande porte em razão de sua potência sonora, embora contem, também, para essa classificação, o valor dos contratos para festas, sua popularidade e suas ligações com outros empresários do circuito bregueiro: donos de casas de festa e festeiros (contratantes particulares de festas). No sentido estrito, a *aparelhagem* é o equipamento sonoro composto de uma unidade de controle e seu operador (o D.J.), que possibilitam o uso de diversos recursos e alta qualidade na emissão musical. Suas caixas de som, que comportam diversos alto-falantes e *tweeters*, agrupados no formato de colunas de 3 a 5 metros de altura, aproximadamente, fazem parte do conjunto. A disposição do equipamento sonoro das aparelhagens nas festas de brega é muito parecida com as das *radiolas* das festas de *reggae* do Maranhão e com as das equipes dos bailes *funk* do Rio de Janeiro.

3. Equipamentos de sonorização que podem ser tomados como os antepassados das atuais aparelhagens. Originalmente construídas por particulares dotados de algum conhecimento técnico, as *pickarpes* [sic, N.R.] (abrasileiramento da palavra inglesa pickup, que pode ser traduzida por toca-discos), dos finais dos anos 40 e os sonoros dos anos 1950 em diante são um conjunto arquitetado de equipamentos de som articulados, dentre eles toca-discos à válvula, amplificador, caixa de som e projetor sonoro. Pickarpes e Sonoros dedicavam-se, originalmente, à sonorização de eventos festivos familiares (aniversários, casamentos, etc) ou dos bailes populares de gafieiras, cabarés ou sedes.

4. O cabaré típico, conhecido mundialmente como um lugar de divertimento onde se pode beber e ouvir música, parece ter surgido na França no século XIX. No início, o divertimento dos frequentadores era assistir a números de atores desconhecidos, apresentados ao público pelo

mestre-de-cerimônias da casa. O grande destaque entre os cabarés foi o parisiense *Moulin Rouge*, fundado em 1889; depois, esse gênero de casa noturna se multiplicou pelo bairro de Montmartre e outros de Paris (sobre isto, veja-se La Mure, 1954). De acordo com os entrevistados, os cabarés de Belém, nos anos 1950, estavam normalmente associados à prostituição, apresentando-se como bordéis ou situados em lugares próximos às zonas do meretrício. Os primeiros registros da palavra *gafieira* surgem no Brasil em 1943. No dicionário Houaiss, *gafieira* é definida como baile popular, de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico e, da década de 1960 em diante, permeado por classes mais abastadas. Já no caso de Belém, o termo *gafieira* foi referido por ex-donos de sonoros e proprietários de antigas casas de festa como *baile popular*, festa dançante recorrente nas regiões boêmias da cidade desde os anos 1950.

5. Relação fornecida por Gilmar Amaral, proprietário da G.Amaral Produções, voltada para a produção cantores e músicos associados ao universo da música brega, entrevistado em fevereiro de 2003.

6. Carlos Santos produziu vários dos seus discos pela Gravasom na década de 1980. Envolveu-se em atividades políticas no final da década e assumiu o posto de governador do Pará entre 1994 e 1995.

7. Na pesquisa de 2003, o requisito fundamental para o sucesso do empreendimento de aparelhagem foi-me constantemente referido nas entrevistas como sendo a necessidade de acompanhar a evolução tecnológica. Nisso se revelava uma preocupação dos proprietários de aparelhagem com a concorrência, em grande parte representada pela "corrida tecnológica" desenvolvida pelas empresas em busca da melhor qualidade de som. Todo o processo de expansão e crescimento das aparelhagens - aumento da estrutura física, aquisição de equipamentos acessórios, aumento do número de funcionários, maior popularidade, contratos lucrativos - é visto pelos entrevistados como se resumindo à busca de excelência na principal função desempenhada pela empresa: a sonorização.

8. Este termo foi popularizado na década de 1990 por programas de rádio especializados no *brega* paraense (na época, o chamado *brega pop*). *Flash bregas* são os primeiros bregas de sucesso, que ganharam popularidade em fins da década de 1970 e na primeira metade da década de 1980. Eles também são tomados como "música do passado" nos bailes da saudade. No entanto, somente são *flash bregas* as músicas do passado apreciadas e lembradas pelo público e pelos DJ's. As demais gravações da mesma época que não são tomadas como emblema do passado não podem ser consideradas como *flashbregas*.

9. Picapes (no plural), segundo abasileiramento de pickup para picape. "Dicionário Aurélio - Século XXI", de Aurélio Buarque de Holanda (N.R.).

10. Torres de caixa de som de três metros ou mais, unidades de controle com televisores, computadores onde são arquivadas as músicas, equalizadores, potências, mixadores, câmara de eco, bateria eletrônica, letreiros fixos e eletrônicos, câmera digital que para registrar a festa e reproduzi-la nos televisores da aparelhagens, canhão de fumaça, iluminação de discoteca voltada para o salão, iluminação interna e decorativa da aparelhagem, que destaca diversos pontos da unidade de controle com cores diferentes etc.

11. Sobre as concepções de tecnicidade e música midiática ver Maia, 2008, p. 66-67.

12. No sentido de sistema técnico, isto é, conjunto de práticas socialmente apreendidas e cujo conteúdo é cultural. Nesta perspectiva (ensejada pioneiramente por Marcel Mauss), a tecnicidade pode ser colocada ao lado da racionalidade, da sociabilidade ou da identidade.

AUTOR

ANTONIO MAURÍCIO DIAS DA COSTA

Professor de Antropologia - UEPA