



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (ANTROPOLOGIA)



Belém/Pará  
Fevereiro de 2008

ANDREY FARO DE LIMA

# “É A FESTA DAS APARELHAGENS!”

**PERFORMANCES CULTURAIS E DISCURSOS SOCIAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Antropologia, Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Maria Angelica Motta-Maués

Belém/Pará  
Fevereiro de 2008

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH-UFPA, Belém-PA - Brasil)

Lima, Andrey Faro de

“É a Festa das Aparelhagens!” – Performances Culturais e Discursos Sociais / Andrey Faro de Lima; orientadora: Maria Angelica Motta-Maués - 2008

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia, Belém, 2008.

1. Antropologia Urbana - Belém (PA). 2. Festa e Cultura - Belém (PA). 3. Aparelhagem - Belém (PA) 4. Performance. 5. Discurso. I. Título.

Andrey Faro de Lima

## **“É A FESTA DAS APARELHAGENS!”**

**PERFORMANCES CULTURAIS E DISCURSOS SOCIAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Antropologia, Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais (Antropologia). Orientadora: Profª. Drª. Maria Angelica Motta-Maués

Este exemplar corresponde à dissertação defendida e  
submetida à Comissão Julgadora em \_\_\_\_ de abril de 2008.  
Conceito: \_\_\_\_\_

Banca:

Drª Maria Angelica Motta-Maués (UFPA) Orientadora \_\_\_\_\_

Dr. Carlos Benedito R. da Silva (UFMA) Examinador \_\_\_\_\_

Dr. Flávio Leonel A. da Silveira (UFPA) Examinador \_\_\_\_\_

Dr. Raymundo Heraldo Maués (UFPA) Suplente \_\_\_\_\_

Belém/Pará  
Fevereiro de 2008

V

*Ao meu filho Tiago*

## AGRADECIMENTOS

A minha família pelo apoio e compreensão. Ao meu pai Ronaldo Lima e a minha mãe Fátima Lima por terem me ensinado que uma postura reflexiva diante do mundo é algo que deve ser cultivado em todos os momentos de nossas vidas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela concessão da bolsa de estudos; um incentivo oportuno ao desenvolvimento de minhas pesquisas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais que compartilharam comigo suas experiências e conhecimentos, fundamentais à minha formação acadêmica: Profº Heraldo Maués, Profª Mônica Conrado, Profº Alexandre Cunha, Profª Diana Antonaz, Profº Flávio Abreu, Profª Kátia Mendonça.

Aos Professores Antônio Maurício da Costa (Departamento de História – UFPA) e Carlos Benedito da Silva (UFMA), pela atenção despendida.

A profª Maria Angelica Motta-Maués pela confiança em meu trabalho e por ter sido uma orientadora no melhor sentido do termo, com seriedade, dedicação e ternura.

Aos solícitos amigos do Departamento de Antropologia: Paulo, Rosângela, Rosana, Eloy, Silvana e Max.

Aos colegas do mestrado (e do doutorado) em Ciências Sociais, em especial, aos amigos Bruno Borda e Dorotéa de Lima, pelas inúmeras conversas e discussões que realizamos durante esta etapa de nossas vidas e pelo apoio fraternal.

Aos meus grandes amigos antropólogos Gianno Quintas e Francilene Parente que desde a elaboração de meu pré-projeto de pesquisa ajudaram-me com observações, conselhos e dicas providenciais, inclusive, como meus procuradores quando de minha inscrição na seleção do mestrado.

Aos meus amigos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Philipe Sidartha, Juliana Sorgine, Ramon Costa e Fábio Lira, muito obrigado pelo incentivo.

A socióloga e esposa Ruth Almeida pelo amor, paciência, carinho e cumplicidade que sempre teve comigo e pelas contribuições a este trabalho através de pertinentes observações e idéias.

Agradeço a todos os interlocutores deste trabalho, os *dj's* e empresários Zenildo, Dinho, Gilmar, Edílson, Edielson, Élison e Juninho; a cantora Gabih Amarantos, o músico Pio Lobato e

o produtor audiovisual Beto Metralha. Ainda que muitas de nossas conversas tenham sido bastante breves e em situações atribuladas, muito obrigado por cederem um pouco de suas atenções a este perseverante e, às vezes, impertinente, pesquisador. Agradeço também aos muitos freqüentadores que conheci durante as festas e fora das festas, mais do que entrevistados, são pessoas que participaram de maneira significativa para a elaboração deste trabalho e sem os quais nada disso seria possível. Mesmo que não volte a vê-los, muito obrigado.

Enfim, agradeço a Nossa Senhora de Nazaré, que me acompanha em todos os momentos de minha vida.

Eu sou o batuque, batida da Amazônia,  
sou os versos de Waldemar Henrique,  
sou a fé, eu sou a corda do Círio,  
Eu sou tecnobrega, eu sou calypso.

Sou o brilho do manto da Nazinha,  
Eu sou o Ver-o-peso, eu sou mandinga,  
Eu sou o açaí com farinha e sem açúcar,  
Sou o carimbó de Verequete, Cupijó e Pinduca

Eu sou swing da guitarrada  
Mestre Vieira, Aldo Sena e Curica  
Sou o som que bate forte  
Sou eu que faço a terra tremer  
Sou o furacão do pop  
Sou a brisa da preamar  
Curupira e Caipora  
Pororoca, índio singular.

Eu sou a garra e o rugido do leão,  
Sou o terror, o bicho papão,  
Sou a luta e o suor da Cabanagem,  
Sou poesia, sou arte, eu sou Aparelhagem.

Sou a música do Norte,  
Eu sou a estrela do Pará,  
Sou a chuva que cai à tarde,  
Sou o sol nascendo pra brilhar

Sou Belém do Pará!

(Banda Tecnoshow – Batida da Amazônia)

## RESUMO

### “É A FESTA DAS APARELHAGENS!” Performances Culturais e Discursos Sociais

Andrey Faro de Lima

O presente trabalho é uma textualização da pesquisa que desenvolvi acerca das chamadas *festas de aparelhagem* de Belém do Pará que, genericamente, inserem-se no conjunto de modalidades festivas populares sonorizadas pelas *aparelhagens*, empresas que se identificam pela utilização de suntuosos aparatos eletrônico-sonoros e diferenciadas pelo “estilo” de festas a que se propõem, pelo público que atraem e por suas dimensões e feições diversas. As *festas de aparelhagem* configuram um cenário amplo e notório em Belém a partir da relação que estabelecem entre público, festa e *aparelhagens*, assinalada por certas articulações significativas que se desdobram para além do momento festivo propriamente dito. Nestes termos, esta dissertação constitui um estudo interpretativo sobre a relação existente entre a dinâmica de reprodução afetiva e estético-performática das *festas de aparelhagem*, e as diferentes nuances semântico-discursivas que estas assumem: publicamente (sua veiculação nas grandes mídias impressas, digitais, televisivas e radiofônicas) e em planos mais *microssociológicos*, nos quais emergem, tal como aqui identifico, os *protagonistas imediatos* (público/*aparelhagens*) deste fenômeno.

**Palavras-Chaves:** Antropologia Urbana; Festa e Cultura; Performance; Discurso; *Festas de Aparelhagem*

## ABSTRACT

### **“IS THE PARTY OF THE APARELHAGENS!”** Cultural Performances and Social Discourses

Andrey Faro de Lima

This work is a research about the called *festas de aparelhagem* that, in generic way, are inserted in the set of festive popular promoted by *aparelhagens*, undertakings identified by the use of pomps electronic/sounds structure and differentiated by the “style” of parties that propose, the audience that attract and by his dimensions and different outlines. The *festas de aparelhagem* shape a wide and well-known scenery in Belém, through the relations that establish between audience, party and *aparelhagens*, marked by certain symbolic articulation that unfold for besides the festive moment properly stated. In these terms, this dissertation constitutes an interpretative study on the relation existent between the dynamic of reproduction aesthetic/performative of the *festas de aparelhagem* and the different hues semantic/discursive that these acquired: publicly (your communication in the large mídias) and in plans more intersubjectives, where there emerge the *protagonists* (audience/*aparelhagens*) of this universe.

**Key-words:** Urban Anthropology, Party and Culture, Performance, Discourse, *Festas de Aparelhagem*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |     |
|---|-----|
| Foto Capa: A Metralhadora do Águia de Fogo – <i>Aparelhagem Superpop.</i>             |     |
| Foto 01: <i>Dj Wesley da Aparelhagem Tupinambá</i>                                    | 22  |
| Foto 02: <i>Som-Automotivo na Av. Almirante Tamandaré</i>                             | 50  |
| Foto 03: Bicicleta equipada com amplificadores sonoros                                | 59  |
| Foto 04: <i>Rádio Cipó</i> no bairro da Campina                                       | 61  |
| Foto 05: Camelôs no Centro Comercial de Belém   | 65  |
| Foto 06: <i>Carro-Som</i>   | 69  |
| Foto 07: <i>Dj Dinho, o Cacique da Aparelhagem Tupinambá</i>                          | 74  |
| Foto 08: Brasilândia – O Calhambeque da Saudade                                       | 77  |
| Foto 09: A estrutura da <i>Aparelhagem Tupinambá</i>                                  | 83  |
| Foto 10: A dança do <i>Tecnobrega</i>   | 85  |
| Foto 11: A excitação do público   | 87  |
| Foto 12: Um grupo de garotas na festa da <i>Aparelhagem Tupinambá</i> – Casarão da BR | 122 |
| Foto 13: <i>Equipe Tubarão – Som-Automotivo</i>                                       | 123 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>APRESENTAÇÃO</b>  | 14  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 01 – NA TRILHA DAS APARELHAGENS</b>  | 20  |
| 1.1 - FESTA, PERFORMANCE E DISCURSO  | 24  |
| 1.2 – ESTRATÉGIAS, ESCOLHAS E PERCURSOS  | 30  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 02 - FESTA E COTIDIANO NA CAPITAL PARAENSE</b>   | 33  |
| 2.1 – TRIVIALIDADES EXTRAORDINÁRIAS  | 34  |
| 2.2 – QUANDO A BRINCADEIRA FICA SÉRIA  | 43  |
| 2.3 – A INCLUSÃO PELA EXCLUSIVIDADE  | 46  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 03 – DO COTIDIANO À APOTEOSE: A FESTA<br/>E SEUS DESDOBRAMENTOS</b>  | 55  |
| 3.1 – PELAS RUAS, FEIRAS, ESQUINAS, BARES...   | 57  |
| 3.2 – A CIDADE DAS APARELHAGENS  | 62  |
| <b>3.2.1 – Páginas da Internet, Jornais e Revistas</b>   | 63  |
| <b>3.2.2 – Bancas de Camelôs</b>   | 64  |
| <b>3.2.3 – Ondas, Sinais, Sintonias e Freqüências</b>  | 66  |
| <b>3.2.4 – Cancelas, Frestas, Portas e Janelas</b>   | 68  |
| 3.3 – AS <i>SUPERAPARELHAGENS</i>  | 71  |
| 3.4 - A APOTEOSE FESTIVA   | 79  |
| <br>   |     |
| <b>CAPÍTULO 04 - O “FENÔMENO DAS APARELHAGENS”: PROJEÇÃO E<br/>VISIBILIDADE DAS FESTAS DE APARELHAGEM NO CENÁRIO<br/>CULTURAL DE BELÉM DO PARÁ</b> | 89  |
| 4.1 - “O PALADINO DAS PERIFERIAS”  | 91  |
| 4.2 – O MUNDO <i>BREGAVAPARELHAGENS</i> DE BELÉM   | 95  |
| 4.3 – O MISTÉRIO DO <i>TECNOBREGA</i>  | 96  |
| 4.4 – A PERIFERIA COMO DISCURSO  | 103 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>CAPÍTULO 05: A EXPERIÊNCIA FESTIVA: O FENÔMENO E SEUS<br/>PROTAGONISTAS</b> | 108 |
| 5.1 – ENTRE MUNDOS E DESEJOS   | 110 |
| 5.2 – DE AMIZADES E DIVERSÃO   | 122 |
| <b>REFERÊNCIAS</b>   | 126 |
| <b>GLOSSÁRIO</b>   | 133 |

## APRESENTAÇÃO

Quando fui pela primeira vez a uma *festa de aparelhagem* não esperava desenvolver qualquer trabalho de cunho etnográfico, nem ao menos conjeturava algum estudo posterior. Estava no início da graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal do Pará, e meus interesses acadêmicos, se os tinha, provavelmente giravam em torno de algum assunto relacionado a temas tradicionalmente abordados pela ciência política<sup>1</sup>. Decerto, não estava naquele local por algum motivo acadêmico. Na época, trabalhava como músico profissional<sup>2</sup> (instrumentista) e havia sido contratado para acompanhar a apresentação de um grupo de cantores de música *brega* em um clube no município de Ananindeua, área metropolitana de Belém<sup>3</sup>.

Senti-me pouco confortável com aquele convite, não só porque o clube situava-se em um bairro “afastado da cidade”, longe de meus referenciais sócio-urbanísticos cotidianos, mas, sobretudo, pelos valores que eu atribuía a este gênero musical. Considerava-o tosco, com melodias e harmonias “pobres”, “pegajosas” e letras piores ainda; intragáveis para alguém com uma formação musical “erudita” como eu. Acrescenta-se aí, o sentimento de apreensão, pois com certeza o lugar estaria “cheio de ladrões, *pixadores* e traficantes”. Entretanto, o cachê era alto e não pude recusar.

Chegando ao local, pensei ter errado o endereço, pois tudo que encontrei ali me levava a crer que se tratasse não de um show de música *brega*, mas de uma *festa de aparelhagem*<sup>4</sup>. Vi várias pessoas reunidas na frente do clube com faixas, bonés e camisetas que traziam dizeres alusivos a uma *aparelhagem* bastante conhecida na cidade. Moças e rapazes acumulavam-se à entrada do clube, em frente à bilheteria, cantavam juntas algumas canções/odes à *aparelhagem*, aos *dj's* e dançavam o gênero musical símbolo destas festas, o *tecnobrega*. Havia também vários carros de lanche e de bebidas, vendedores de cigarros e alguns cambistas. Foi quando percebi

<sup>1</sup> Algo como: partidos políticos, políticas públicas ou sistemas eleitorais.

<sup>2</sup> Naquele período, minhas atividades como músico seguiam dois caminhos diferenciados: um, que eu considerava o mais próximo de meus interesses estéticos e artísticos (participava de bandas de *rock*, *jazz* e *blues*); e outro, que compreendia meus “interesses financeiros” (participava de grupos cujo repertório seguia os sucessos musicais das rádios, em geral). Um dos músicos com os quais tocava, possuía um pequeno estúdio no qual realizava gravações, edições e produções de áudio para outros músicos de diferentes gêneros, inclusive o *brega*. Alguns destes músicos solicitavam também assessorias técnicas durante as suas apresentações. Foi justamente o caso em questão.

<sup>3</sup> Realmente não lembro exatamente do nome e do local.

<sup>4</sup> Não que um show de música *brega* não tenha suas significativas similitudes e intersecções com as *festas de aparelhagem*. Na verdade as *festas de aparelhagem* eventualmente são chamadas de *festas de brega*, mas o que me levou a esta impressão exclusiva foi a quantidade de faixas, camisetas, bonés, dentre outros objetos, alusivos à *aparelhagem*.

uma enorme faixa estendida acima da entrada, na qual se lia algo como: “Hoje, aniversário da *superaparelhagem*... Com participações especiais...”. Entendi então, que realmente era uma *festa de aparelhagem* e os músicos que me contrataram fariam, na verdade, uma pequena apresentação durante o evento. Sabia, pela minha prática profissional, que os cantores *de brega* costumam participar de algumas *festas de aparelhagem* para que possam divulgar suas composições; era disso que se tratava.

Se me sentia apreensivo por antecipação, após esta constatação fiquei realmente em pânico, pois tudo que pensava sobre os shows de música *brega* se elevava ao dobro quando relacionados a estas festas. Procurei me manter calmo aguardando pelo momento em que os cantores fossem chamados: “Fique tranqüilo, é só esperar mais um pouco e ir embora, afinal, são apenas algumas canções e os músicos já vão se apresentar” – pensei. Neste meio tempo, algo em torno de uns vinte minutos, permaneci próximo ao pequeno palco contíguo à “parafernália” de luzes, imagens e equipamentos eletrônicos da qual o *dj*, com um microfone à mão, desenvolvia performances características de um *mestre de cerimônia*, realizando intervenções sonotécnicas durante as canções. Perguntava aos presentes se eram do Clube do Remo (Leão) ou do Paysandu<sup>5</sup> (Papão); quem de lá estava solteiro - dentre outros recursos performáticos. Todos respondiam com entusiasmo. Observei aquela multidão se aglomerar defronte da cabine na qual o *dj* se encontrava, mostravam as faixas, camisetas, calcinhas com a tarja da *aparelhagem*, cantavam as músicas (com temas, majoritariamente, relacionados à própria *aparelhagem*) e dançavam. Minha primeira reação foi indagar como aquelas pessoas poderiam demonstrar tanto interesse por aquela “ensurdecadora carcaça de luzes”.

Entretanto, pelo menos naquele momento, não precisei prosseguir com minhas indagações, pois o *dj* acabava de anunciar que os músicos iriam se apresentar. Aguardei a homenagem feita por estes últimos, que discursaram sobre a trajetória da *aparelhagem* e dos *dj's*; ressaltando o sucesso e a qualidade de ambos.

Após esta homenagem, os músicos enfim apresentaram suas canções (umas cinco músicas ao todo), que por sinal tiveram uma boa aceitação por parte do público presente. Procurei agir “profissionalmente”, despedi-me dos cantores e tratei de sair daquele lugar.

---

<sup>5</sup> Principais equipes de futebol do estado.

Aquele “fatídico” episódio serviu para que eu desse início a uma sequência de suposições que discorriam sobre a possível influência nociva que a “indústria cultural” exercia sobre as “classes populares”: “Seria algum tipo de fetiche coletivo?”.

Não precisava de maiores referências para avaliar este fenômeno, eu já sabia exatamente o que era uma *festa de aparelhagem*. Não havia sido a primeira vez que encontrava um desses aparatos sonoros ou escutava alguma notícia das festas que promoviam. Decerto, desde que me entendo por gente essas “tais *aparelhagens*” de algum modo se faziam presentes em meu cotidiano, mesmo que indiretamente. Presença esta que se acentuou ainda mais nesta primeira década do século XXI. Via cartazes, faixas e *carros-som* anunciando festas pela cidade; nas reportagens televisivas e artigos jornalísticos; nas rádios; na universidade onde me graduei; nas festas juninas, no carnaval e no interior do estado. A verdade é que a própria terminologia *festa de aparelhagem* já me soava bastante familiar. Em meus círculos sociais mais próximos, geralmente se falava da violência, da “música de baixa qualidade”, da “ignorância” e da “falta de opção cultural” das populações mais pobres. Ridicularizávamos (ou lamentávamos) as letras das canções.

Não havia nada mais *familiar* do que essas festas; não precisava ir à outra dessas, sabia de tudo o que era necessário, precisava apenas encaixá-las, ainda que à força, em um nível analiticamente pertinente, ao menos para mim.

Parece irônico que de um *estranhamento* súbito, tenham surgido com tanta “propriedade” as muitas suposições que desenvolvi sobre este tema. Realmente pensei várias vezes em organizar todas as conclusões informais e imediatas as quais cheguei para um possível trabalho mais “formalizado” (pensando bem, foi melhor não ter feito isso), porém, as circunstâncias não permitiram que desse prosseguimento a tais elucubrações<sup>6</sup>, pois, imediatamente ao término de minha graduação, mudei-me para a capital do Amazonas, Manaus<sup>7</sup>.

Permaneci durante um ano em Manaus, trabalhando em pesquisas junto a grupos e associações de Boi-bumbá daquela cidade. Foi um período bastante frutífero, tanto pela minha experiência como pesquisador quanto pela literatura com a qual tive contato, além das discussões

<sup>6</sup> Em meu trabalho de conclusão de curso desenvolvi estudos sobre determinadas políticas de sustentabilidade cultural e ambiental em área de saneamento, no âmbito do projeto de Macrodrrenagem do Igarapé Tucunduba, em Belém do Pará. Mesmo nesta pesquisa, um desajeitado trabalho de campo já havia me proporcionado muitas indagações pertinentes ao inconveniente hábito de me lançar com tanto fervor a pré-noções e julgamentos.

<sup>7</sup> Fui morar em Manaus, onde participei de um programa nacional de especialização em patrimônio cultural, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Ciência, Educação e Cultura (UNESCO).

e debates que participei. Muitas das certezas que nortearam grande parte de minhas experiências de vida foram pouco a pouco se erodindo, uma vez que a cada momento de minhas atividades eu me defrontava com problemáticas aparentemente tão ambivalentes que embaralhavam todas as tentativas de construção de mapas e esquemas analíticos “convincentes”. Talvez a minha condição tenha contribuído para isso, já não poderia mais reconhecer que estava lidando com *realidades* plenamente passíveis de atribuições pré-constituídas (apesar de que, por vezes, acreditasse nisso). Não conhecia muita coisa sobre o Boi-bumbá do estado do Amazonas, minhas únicas referências eram as reportagens que vez ou outra passavam na televisão acerca do Festival Folclórico de Parintins, com seus *bois* Garantido e Caprichoso.

Este universo de pesquisa teimava (entendo que era eu o teimoso) em não se encaixar nos esquemas “conceituais” e “teóricas”, e esta situação persistiu pelo menos até o momento em que resolvi, pela primeira vez, prestar atenção no que aquelas pessoas poderiam me dizer, torná-las, de algum modo, os interlocutores de minha pesquisa. Muito daquela ambivalência toda assumiu nuances de sentido que até então me eram ininteligíveis (muitas questões se mantiveram incompreensíveis), na acepção semântica e interpretativa do termo, mostrando assim o quanto a *realidade* pode ser heterogênea e complexa, até por vezes dúbia, e que estas características podem representar a dinâmica de sua especificidade, de seus significados.

Contribuíram também, as leituras que realizei das obras de autores como: Clifford Geertz, Gilberto Velho, José Cantor Magnani, Hermano Vianna, dentre outros, a partir dos quais pude compreender um pouco melhor que *realidades* aparentemente tão *familiares* e *próximas* podem constituir verdadeiros enigmas aos nossos mapas simbólicos pré-existentes.

Como um preâmbulo, esta série de incidentes levou-me, quase que providencialmente, a uma retomada reflexiva preliminar do episódio que vivenciei naquele clube “afastado da cidade” e de meus altos e baixos epistemológicos, atentando para os fatores que porventura pudesse ter delineado aquele contexto e para o caráter elucidativo desta experiência no desenvolvimento de reflexões mais amplas sobre questões caras à própria prática antropológica. Dessa forma, na ocasião da seleção para o mestrado, suscitou-me, de imediato, a possibilidade de prosseguir com tal empreendimento, porém, não mais através de julgamentos pré-concebidos com fins em si mesmos, dado o estranhamento de uma *realidade* presumivelmente *familiar*, mas sim através de uma postura epistemológica reflexiva deste *estranhamento* e da percepção de que *familiaridades* podem assumir sentidos bastante diversos.

A consideração destas questões representou o passo inicial e balizador desta pesquisa, justamente na indagação e no reconhecimento de que as *festas de aparelhagem*, ao mesmo tempo em que me pareciam tão ordinárias, por outro lado, revestiam-se de uma certa aura de *exotismo*.

Como ressalta Gilberto Velho, não há uma dicotomia constituída entre *familiaridade* e *exotismo* no que compete a graus de *conhecimento* e *desconhecimento*, respectivamente, ou seja, “[...] o que *vemos* e *encontramos* pode ser familiar, mas não é necessariamente *conhecido* e o que não *vemos* e *encontramos* pode ser exótico, mas, até certo ponto, *conhecido*” (VELHO, 2004, p. 126).

A *realidade* sócio-significativa mais ou menos “coincidente” tanto ao pesquisador quanto aos sujeitos que compõem seu universo de pesquisa, evidencia tais problemáticas na posição que assumem para a construção desta *realidade*. Não obstante, o campo gravitacional construído nesta relação constitui o fundamento do trabalho antropológico e de sua viabilidade. No devir destes pressupostos, o “fazer antropologia” se afeiçoa e adquire relevância, pois é justamente na identificação da irremovível subjetividade do antropólogo e da relativa objetividade de seu ofício que os possíveis “obstáculos” propostos por questões como *proximidade* e *familiaridade* se tornam o campo com e no qual o antropólogo desenvolve sua pesquisa. É na própria relação (e no pensar essa relação) que o antropólogo estabelece com o universo social sobre o qual se debruça, que consiste o fundamento do trabalho antropológico como experiência pessoal do pesquisador.

Não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos (em qualquer caso eis uma palavra comprometida) ou copiá-los. [...] o que procuramos, no sentido mais amplo do termo, que comprehende muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles, o que é muito mais difícil, e não apenas com estranhos, do que se reconhece habitualmente. (GEERTZ, 1989, p. 23-24).

O debate sobre a pertinência ou não de um *distanciamento* metodológico, até que ponto estabelecer *proximidades* ou *estranhamentos*, ou o “grau” de objetividade que o trabalho deve apresentar, cede lugar a uma reflexão sobre a experiência particular do antropólogo e da interpretação que este constrói nesta experiência. Como Clifford Geertz (2004) verificou, o pensamento e o sentimento não são autônomos, como um fluxo autocontido de subjetividade, e a importância desta premissa se situa no fato de que nem o pesquisador e nem o universo de pesquisa eximem-se disto.

Diante deste mote, procurei pensar como a dialética da relação entre *familiaridade* e *estranhamento* se coaduna à construção de meus mapas socioculturais, elucidando meus posicionamentos diante de um fenômeno com o qual de alguma forma, convivo. Por certo, as *aparelhagens*, as *festas de aparelhagem*, ou tudo que eu associava a elas – a música, o público específico, as *esteticidades*, etc. – estavam cotidianamente presentes em meus sistemas de significações. Eram-me, até certo ponto, *familiares*, pois tornava-se necessário, pelo menos, que eu acreditasse saber o que era uma *festa de aparelhagem* para reconhecer, de antemão, que não havia necessidade de maiores referências para traçar toda a sua existência, mesmo que eu nunca fosse a uma dessas festas. Toda reificação deriva de uma postura não reflexiva sobre um tema, conceito, categoria ou terminologia que, por nos serem tão ordinários, possuem explicação por si próprios e significado precedente, dispensando qualquer outra consideração mais “profunda”. No entanto, paradoxalmente, tudo me parecia “exótico”, até mesmo surreal, tanto que me encontrei em face da necessidade de encaixar todo aquilo sob os meus esquemas simbólicos, para que pudesse fazer algum sentido.

Havia o reconhecimento de que não compartilhava de nada que eu atribuía a estas festas. Gostos estéticos e musicais, gramaticalidades, espaços, não havia nada que pudesse determinar algum eixo de interseção entre o “meu mundo” e o “deles”. Até porque eu nem mesmo possuía referenciais realmente práticos para me situar.

Foi através deste nexo de reflexão que parti para esta pesquisa, a dimensão que as *festas de aparelhagem* assumem através de seus múltiplos desdobramentos. E foi deste nexo que passei a visualizar como estas festas servem para elucidar aspectos substanciais da dinâmica social e simbólica de Belém do Pará.

## CAPÍTULO 01 – NA TRILHA DAS APARELHAGENS

O presente trabalho é uma textualização da pesquisa que desenvolvi durante o curso de mestrado em Ciências Sociais (Antropologia), pela Universidade Federal do Pará, acerca da dinâmica de reprodução pública e estético-performática das chamadas *festas de aparelhagem* de Belém do Pará; e dos diferentes discursos sociais produzidos e reproduzidos no bojo deste fenômeno.

As *festas de aparelhagem*, genericamente, inserem-se no conjunto de modalidades festivas sonorizadas pelas *aparelhagens*. Em sua tese de doutorado, intitulada *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém* (2004), Antônio Maurício da Costa, autor de um dos poucos trabalhos de maior “fôlego” sobre o tema, discute a presença de um modelo típico de lazer que desde meados do século XX vem se consolidando em Belém; onde se verifica a estruturação de todo um circuito festivo no qual as *aparelhagens* exercem papel fundamental à sua reprodução.

De acordo com este autor, as *aparelhagens* são

[...] empresas de sonorização voltadas especialmente para a realização de festas de brega. Normalmente de propriedade familiar [...] as *aparelhagens* passam de pai para filho. Da mesma forma, suas diversas funções de gerenciamento são divididas entre os membros masculinos do núcleo familiar. [...] no sentido estrito, a *aparelhagem* é o equipamento sonoro composto de uma unidade de controle e seu operador (o DJ), que possibilita o uso de diversos recursos e alta qualidade na emissão musical, e suas caixas de som, que comportam diversos alto-falantes e tweeters, agrupados no formato de colunas de 3 a 5 metros de altura, aproximadamente (COSTA, 2006, p. 95).

Há em todo estado do Pará aproximadamente duas mil<sup>8</sup> *aparelhagens* que se diferenciam pelo “estilo” de festas a que se propõem, pelo público que atraem e por suas dimensões e feições diversas<sup>9</sup>. Saltando de um pólo gradativo a outro, algumas, as menores incluem (além da presença necessária do *dj*) apenas um par de amplificadores (*PA's*) e alguns aparelhos como *play deck* ou

<sup>8</sup> Estimativa de alguns proprietários de *aparelhagens* com os quais tive contato.

<sup>9</sup> Os equipamentos e demais recursos constituintes de uma *aparelhagem*, sobretudo, das de grande porte, geralmente são dispostos segundo uma *esteticidade* (*designers*, temas e nominações) que a individualiza. Como exemplo, posso citar a *aparelhagem* Brasilândia: O Calhambeque da Saudade, que tem sua estrutura armada cenograficamente no sentido de que tanto as suas feições quanto os recursos tecnológicos utilizados aludam ao “passado”. E por “passado”, refiro-me a certas práticas, interesses e produtos estético-musicais reconhecidos, pelos seus *protagonistas*, como precedentes e não-vigentes na contemporaneidade. Grosso modo, estas práticas festivas se associam esteticamente aos bailes sonorizados por *aparelhagens*; que ocorriam nas décadas de sessenta, setenta e oitenta em Belém.

*toca-cd* – geralmente presentes em festividades comunitárias, confraternizações profissionais, bares, bingos dançantes, aniversários, e demais eventos de menor proporção; outras, como as de grande porte, constituem verdadeiras boates itinerantes, com equipes técnicas, caminhões-baú, estúdio de áudio e vídeo, mesas de som, armações metálicas, palco com suporte hidráulico, sistemas de iluminação, monitores em tela plana, câmeras de vídeo, máquinas de fumaça, entre outros materiais e recursos. Estas últimas, também chamadas de *superaparelhagens*, são responsáveis pela realização das *festas de aparelhagem*<sup>10</sup>, tal como ficaram notoriamente conhecidas e denominadas há pouco mais de uma década.

As *festas de aparelhagem* configuram um cenário amplo em Belém, e característico na relação que estabelecem entre público, festas e *aparelhagens* - assinalada, principalmente, pelos *fã-clubes*<sup>11</sup>; pelas canções que procuram exaltar as qualidades e “virtudes” das *aparelhagens*<sup>12</sup> e por outras articulações afetivas, performáticas e estéticas que se desdobram para além do momento festivo propriamente dito.

A manutenção da relação público/*aparelhagens*<sup>13</sup>, segundo seus protagonistas, baseia-se na “originalidade” e eficácia do modo como as *aparelhagens* realizam constantes “inovações” e “evoluções” que envolvem desde o aparato tecnológico utilizado – sonoro, eletrônico, luminoso,

<sup>10</sup> Não afirmo aqui, que as *aparelhagens* de grande porte são as únicas que realizam os eventos denominados *festas de aparelhagem*. No decorrer deste trabalho, procurarei especificar melhor que a definição *festas de aparelhagem* possui um caráter bastante fluido e dinâmico. Esta consideração se torna fundamental no intuito de se evitar certo estrangulamento terminológico pernicioso tanto ao entendimento do universo de pesquisa quanto do trabalho que desenvolvi.

<sup>11</sup> Como também verificou Maurício da Costa (2006), geralmente, os *fã-clubes* surgem por conta das recorrentes apresentações de uma *aparelhagem* num determinado bairro (principalmente, as *aparelhagens* de grande porte), criando espaço para a formação de grupos “admiradores” desta *aparelhagem*, “[...] ou seja, aqueles que se mobilizam especialmente para participar das suas festas. *Aparelhagens* de grande e médio porte possuem aproximadamente de 30 a 50 *fã-clubes* cada, que se revezam participando das apresentações de ‘suas’ *aparelhagens* a cada final de semana, tanto em Belém como em cidades vizinhas” (COSTA, 2006, p 97).

<sup>12</sup> Nessas canções os compositores ressaltam as virtudes das *aparelhagens*, a “grandiosa” estrutura, o carisma, a qualidade dos *dj's* e a relação que têm com o público: “(...)Príncipe Negro, eu me apaixonei/Dj's Edílson e Edielson, eu sei/Que esse som vai nos envolver/Príncipe Negro vem me dar prazer...” (Banda Technoshow: Príncipe Negro).

<sup>13</sup> Ressalto um outro aspecto da relação estabelecida entre esta modalidade festiva e os seus *protagonistas*. Nas Ciências Sociais, comumente têm-se apreendido as *práticas festivas* como pertencentes a domínios específicos da vida social; “momentos especiais construídos pelas sociedades” (DAMATTA, 1997, p. 76), contrapostos dialeticamente ao que se pode chamar de o universo ordinário das relações sociais. No que tange às *festas de aparelhagem* vejo que este binômio cotidiano/excepcional assume um caráter peculiar, pois, ao mesmo tempo em que se verifica uma grande quantidade e variedade de festas em quase todos os dias da semana – além de sua expressiva visibilidade – as *aparelhagens* procuram demonstrar, através de propagandas e durante as festas, a idéia de que estes eventos representam episódios verdadeiramente extraordinários, daí que sempre se anunciam, nestas propagandas, o aniversário de algum *dj'*, a estréia de um novo equipamento ou qualquer outra “novidade” ou singularidade que justifique a excepcionalidade das *aparelhagens* e das festas. Os recursos tecnológicos e as performances dos *dj's* atuam neste “reforço da festa”. As referências ao “fantástico”, ao “suntuoso” e ao não trivial são constantes. Os equipamentos são dispostos em alusão cênica a elementos considerados extraordinários: naves espaciais, furacões, portais intergalácticos, altares *hightech's*.

etc. – e a “criatividade” empregada, até a destreza (e o “carisma”) dos *dj’s* na manipulação dos equipamentos e interações com o público através de performances que incluem chamadas ao microfone e intervenções sonotécnicas durante a reprodução de canções.

Foto 01: *Dj Wesley da aparelhagem Tupinambá*



Henrik Moltke

Esta relação público/*aparelhagem* também é estabelecida por meio da dança e dos repertórios musicais “típicos”, no que os gêneros mais tocados (e dançados) são o *forró*, o *funk*, o *house music*, o *brega melody* e o *tecnobrega* (além de outros segmentos da música *brega*)<sup>14</sup>.

Todavia, embora estes gêneros sejam os mais requisitados, os repertórios podem se diferenciar bastante em decorrência da diversificação do público, dos locais e circunstâncias em que ocorrem.

Dada sua contínua projeção e visibilidade, as *festas de aparelhagem* têm atraído públicos de diferentes procedências. Curiosos em geral, jornalistas e, sobretudo, jovens de camadas médias interessados em participar e conhecer, incentivados ou não pelas propagandas e matérias veiculadas nos meios de comunicação, juntam-se pouco a pouco aos demais freqüentadores. Por sua vez, estas festas, que até então ocorriam, quase que exclusivamente, em galpões, sedes

---

<sup>14</sup> No caso da música *brega* e demais vertentes, observa-se uma relação particular entre estes gêneros e as festas, em que uma (*festa de aparelhagem*) serve de referência à outra (música *brega* e demais vertentes). Neste ínterim, é que as festas sonorizadas por *aparelhagens* ocasionalmente são também chamadas de *festas de brega*, assim como o *tecnobrega* é conhecido como o *brega das aparelhagens*.

esportivas e clubes localizados em “espaços periféricos” da cidade<sup>15</sup>, têm “penetrado” (tal como ressaltam algumas mídias), cada vez mais, em lugares tradicionalmente reconhecidos como “redutos” da “classe média” ou das “elites” belemenses<sup>16</sup>; em circunstâncias as mais distintas (shows de artistas locais e nacionais, *micaretas, festas rave*), e assumindo feições múltiplas<sup>17</sup>.

Com a composição deste cenário, as *festas de aparelhagem*, expressas em múltiplos desdobramentos, entremeiam-se num jogo de significações bem heterogêneo, através de discursos que as representam ora como sustentáculos de toda uma cadeia (*mainstream alternativo*) cultural e econômica “periférica”, “independente” e “original”; que norteia e reafirma identidades segundo uma lógica contemporânea – gostos, sociabilidades e interesses típicos da “periferia” paraense – conforme os meios de comunicação recorrentemente veiculam<sup>18</sup>; ora como uma “cultura nociva, perniciosa e alienante” que *homogeneiza*, pela influência da “indústria de massa”, as práticas culturais realmente “autênticas”.<sup>19</sup>

Partindo destas considerações, desenvolvi, aqui neste trabalho, um estudo interpretativo dos diferentes níveis de discursos sociais que participam ou decorrem da projeção e visibilidade que as *festas de aparelhagem* têm obtido, como eixo interseccional e reproduutor de um conjunto de práticas, interesses, comportamentos e relações, devidamente marcados por certas articulações; e que adquirem matizes de significados diversos consoante os contornos que este fenômeno adquire. Nestes termos, reconhecendo as possíveis nuances de sentido que se apresentam, quer sejam conflitantes, difusas ou não, procurei, com isso, perceber até que ponto

<sup>15</sup> Os locais mais conhecidos nos quais ocorrem “tradicionalmente” os referidos eventos, em Belém e área metropolitana, são: o CASOTA, no bairro da Sacramento, o Clube Ipanema, no bairro Cidade Nova, município de Ananindeua, o Carrossel, na Av Almirante Barroso, o Bolero, no bairro da Cremação, o Caldeirão do Alan, no Entroncamento, dentre outros. A grande maioria destes locais, e os perímetros em que se localizam, são considerados espaços sócio-urbanisticamente periféricos, de convivência majoritária das camadas populares da Zona Metropolitana de Belém.

<sup>16</sup> Atualmente têm acontecido festas na Sede Campestre da Assembléia Paraense, local considerado um dos mais *elitizados* da cidade, e em boates e casas de show geralmente freqüentadas por jovens de camadas médias, como as boates *Metrô* e *African Bar*, ambas no “centro” da cidade.

<sup>17</sup> De modo algum afirmo que as *festas de aparelhagem* estão associadas a formas de sociabilidade exclusivas das camadas populares de Belém; por sinal, esta é justamente uma das discussões que desenvolvo com este trabalho. Além do que, sua reprodução, enquanto modalidade festiva característica, até certo ponto, dada a sua maleabilidade e difusão, interpõe-se a todo um conjunto de práticas que transcendem o momento festivo.

<sup>18</sup> Para exemplificar, vejamos o título de uma das muitas matérias relacionadas a este tema, veiculadas nos jornais locais: “O DJ Dinho é o grande cacique desta tribo sonora que começou a arrepistar da periferia para o centro e conquistou lugar de destaque na mídia e na cultura” (O Liberal, Caderno Magazine, 14/03/2006).

<sup>19</sup> Torna-se difícil definir de que direção, exatamente, provêm esta retórica. Poderia afirmar que tal concepção discursiva decorre, principalmente, de determinados segmentos pertencentes às camadas médias da cidade (o que não deixa de ser verdade), porém, o entrelaçamento de diferentes domínios sociais faz com que qualquer associação exclusiva desta retórica a grupos específicos represente um reducionismo impertinente.

estes discursos se circunscrevem em um plano social e simbólico “mais amplo” (e em que plano), relacional e contrastivo, no qual estas festas representam um meio de elucidar.

Ao considerarmos que as *festas de aparelhagem* constituem um complexo de práticas, relações e comportamentos que trespassa, em sua ordem, por domínios sociais e simbólicos diversos, faz-se as seqüentes perguntas: a) através de que mecanismos e processos performáticos, estéticos e afetivos, de caráter expressivo (dramático e discursivo), as *festas de aparelhagem* se reproduzem e se desdobram contemporaneamente, na visibilidade e projeção que têm assumido? b) de que forma as possíveis assimetrias ou simetrias presentes nos discursos midiáticos que denotam ou não aspectos concernentes às feições sócio-significativas hodiernas das *festas de aparelhagem* evidenciam, nos planos social e simbólico, como seus *protagonistas imediatos* (*aparelhagens* e público) vivenciam este fenômeno?

### 1.1 - FESTA, PERFORMANCE E DISCURSO

Restringir as *festas de aparelhagem* a presumíveis e pontuais circunstâncias festivas temporal e espacialmente delimitadas seria, acredito, uma estratégia não tão adequada para a construção de respostas às indagações anteriormente apresentadas. Sobretudo porque essas possíveis circunstâncias festivas (que, por si só, não são tipologias rígidas, já que variam bastante, em forma e conteúdo, conforme as circunstâncias em que ocorrem) correspondem mais a uma catalisação cíclica (como uma “apoteose”) de um universo entremeado pelo ordinário citadino.

O sociólogo francês Michel Maffesoli, em suas considerações acerca das múltiplas, voláteis e intensas composições grupais que, cada vez mais, têm emergido na contemporaneidade, constata que, atualmente, há de forma quase que generalizada, a substituição das relações sociais baseadas em um racionalismo individualista por uma dominante de caráter essencialmente empático e estético.

Eis a diferença que se pode estabelecer entre os períodos abstrativos, racionais e os períodos “empáticos”. Aqueles se apoiam no princípio de individuação, de separação, estes, pelo contrário, são dominados pela indiferenciação, pelo perder-se em um sujeito coletivo, o que chamarei de neotribalismo. (MAFFESOLI, 2006, p. 38).

Prefiro não me ater aos aspectos generalizantes e quase “místicos” de tais proposições (assim como à categoria *neotribalismo*), até porque, como veremos mais adiante, este “perder-se em um sujeito coletivo”, pelo menos no que tange ao tema em questão, nunca é tão indiferenciado assim. A importância destas conjecturas situa-se mais na atenção particular que este autor credita à relevância da dimensão afetiva e estética da vida cotidiana.

A duplicidade, o ardil, o querer-viver se exprimem por meio de uma multiplicidade de rituais, de situações, de gestuais, de experiências que delimitam um espaço de liberdade. Por notar demais a vida alienada, por querer demais uma existência perfeita ou autêntica, costuma-se esquecer, de maneira obstinada, que a quotidianidade se fundamenta em uma série de liberdades intersticiais e relativas. (MAFFESOLI, 2006, p. 54-55).

Tais “liberdades intersticiais e relativas” se manifestam através de uma *esteticidade* constituída como “vetor de agregação”. “No sentido indicado, a estética é um meio de experimentar, de sentir em comum, e é, também, um meio de reconhecer-se”. A ordem estética evidencia então a significância das relações tácteis e do jogo das aparências, das formas e das imagens que só é possível porque inscreve-se “em uma cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e expectador”. A conduta interacional estabelecida pela dramaturgia e teatralidade assume posição privilegiada na trama social. “A teatralidade instaura e reafirma a comunidade”. (MAFFESOLI, 2006, p.134).

Considerações sobre os aspectos dramatúrgicos da vida cotidiana surgem também, pertinenteamente, nas proposições de Erving Goffman. Para este autor, o “mundo social” é um palco no qual os grupos e indivíduos encenam, como atores, ou seja, performaticamente, em suas múltiplas interações, papéis socialmente estabelecidos. Estes jogos performáticos, desenvolvidos nas relações “face a face” entre indivíduos que desempenham diferentes papéis, encontram-se presentes em todos os planos sociais. “As questões que envolvem a montagem e a direção da peça são às vezes triviais, mas muito gerais. Parecem ocorrer em todo lugar na vida social, oferecendo uma dimensão definida para uma análise sociológica formal”. (GOFFMAN, 1985, p. 23).

Erving Goffman lida, sobretudo, com o que o mesmo, inspirado em Simmel, chama de *ordem da interação*, que é definida como a influência mútua dos indivíduos sobre a ação uns dos outros (neste caso, Erving Goffman associa *interação* à presença física imediata destes

indivíduos), e que pressupõe certas atividades desempenhadas com tais intuições. Estas atividades, articuladas em diferentes circunstâncias, são representações (performance) de “papéis” sociais.

Termos cênicos (*ator, platéia, cenário, palco, representação...*) vão permear toda a obra de Erving Goffman. No entanto, pode-se dizer que tais escolhas terminológicas são utilizadas pelo autor, principalmente, como mecanismos analógico e metafórico, para a compreensão dos jogos de papéis estabelecidos pelos indivíduos quando de suas interações cotidianas, e é neste mote que a noção de performance adquire sentido. Portanto, performance surge aqui diretamente associada à idéia de “desempenho”, desenvolvido de acordo com uma dada estrutura social, não constituindo, necessariamente, para utilizar-me das perspectivas de autores como Victor Turner e Richard Schechner, uma espécie de *meta-teatro* que indicasse e influenciasse ativamente, através de diferentes recursos, aspectos significativos da sociedade. “Thus if daily living is a kind of theater, social drama is a kind of meta-theater, that is, a language dramaturgical about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidien social process” (TURNER, 1979, p. 65).

Para Victor Turner e Richard Schechner<sup>20</sup>, mais do que um jogo de atividades articulado à vida cotidiana, a performance constitui um conjunto de expressões significativas que atua sobre a maneira como a *realidade* é interpretada e concebida semanticamente - um processo dinâmico que combina e re-combina simbolicamente aspectos da sociedade, produzindo experiências capazes de estabelecer modificações substanciais nas percepções dos indivíduos. A performance, ou, mais exatamente, os eventos performáticos, assumem então, contornos variados; refletidos nos diversos discursos tecidos a partir da vivência subjetiva de tais eventos.

Pensar o modo como determinadas práticas e relações adquirem diferentes nuances de significados segundo se *performatizam* no âmbito da vida social é uma tarefa no mínimo arriscada, sobretudo, se se considerar a forma com que discursos sociais são produzidos e articulados em universos de relações entrecruzados por múltiplas ambivalências e descontinuidades, como é o caso de Belém do Pará<sup>21</sup>. Segundo Gilberto Velho a fragmentação e a

<sup>20</sup> Devo sublinhar que Victor Turner faz questão de frisar as diferenças de suas proposições com as de Richard Schechner, uma vez que este último, diferentemente de Victor Turner, não trabalha com a divisão clássica entre *sagrado* e *profano*, inaugurada nas Ciências Sociais por Émile Durkheim.

<sup>21</sup> Quando se discute questões como centro/periferia, rural/urbano, indivíduo/sociedade, global/local, dentre outras dualidades tão conhecidas nas Ciências Sociais, associando-as ao universo citadino belemense, vê-se que estes aspectos se dinamizam constantemente (o que não significa que se diluam) em decorrência da composição urbano-social desta cidade. É claro que não afirmo a inexistência de disparidades sociais e econômicas em Belém do Pará (que, por sinal, são significativas), nem que essas disparidades cessem de exercer influência sobre os modos de vida

heterogeneidade característica das sociedades complexas contemporâneas “[...] cria uma possibilidade de jogo de papéis e de identidade, que é uma das marcas mais expressivas, seu estilo de vida. [...] Essa multiplicidade de experiências e papéis sublinha a precariedade de qualquer tentativa excessivamente fixista na construção dos mapas socioculturais”. (VELHO, 2003a, p. 25).

Nesta mesma direção, José Cantor Magnani ressalta que a tentativa de análises a partir de concepções estanques pouco ajuda a compreender qualquer *realidade*.

[...] as solicitações e desafios do cotidiano são, idubitavelmente, na maioria das vezes, refratários às injunções do plano discursivo geral: não podem ser enfrentados apenas por referências aos seus valores e normas. Abre-se, então, o espaço para uma série de arranjos conjunturais *ad hoc*, que ora atualizam pedaços daquele discurso, ora os combinam com fragmentos de outras formações discursivas, resultando não raro, em soluções que ferem ostensivamente os princípios gerais, que nem por isso perdem sua validade. [...] constituem a instância que permite pensá-los dentro de alguma ordem, oferecem critérios de classificação e representam o princípio integrador de acontecimentos que em sua incoerência se apresentam como insuportáveis. (MAGNANI, 2003, p. 145).

Assim sendo, na medida em que tais ambivalências e descontinuidades são apreendidas consoante o nexo de significações através do qual são constituídas, assumem posição privilegiada no processo interpretativo de *realidades* relativamente fragmentadas e heterogêneas, mas com emaranhados de significados que se conjugam numa perspectiva relacional.

É neste sentido que Gilberto Velho procura definir em que consiste exatamente essa fragmentação no plano das relações sociais e simbólicas.

Vale insistir em uma *démarche* antropológica em que a diferença no nível dos discursos e das representações não está colada às fronteiras sócio-econômicas. Estas têm repercussões e estão associadas ao mundo simbólico que, por sua vez, se manifesta através de linguagem, código e discursos não redutíveis a variáveis externas. (VELHO, 2003a, p. 22).

Considero que, no plano simbólico, determinados costumes, *esteticidades* e afetividades, gostos e comportamentos se entremeiam por *realidades* díspares, adquirindo gradações e tonalidades diferenciadas e aparentemente difusas, o que sublinha a precariedade de qualquer tentativa de se construir esquemas e classificações demasiadamente rígidos.

---

diversos, mas sim que a compreensão desta questão parte da relação entre a conformação urbano-social de Belém e os contornos que determinadas práticas e comportamentos adquirem.

Polissemias aparentemente heteróclitas não implicam uma espécie de entropia analítica, pelo contrário, é justamente a partir da *heteroglossia* expressa como fluxos, ações sociais contrastivas, que tal polissemia assume suas feições mais inteligíveis. Como verificou Gilberto Velho, a multiplicidade de visões de mundo, estilos de vida e práticas sociais contrastantes e discursos contraditórios é uma característica incontornável de toda complexidade social. Entretanto, “[...] deriva daí a importância do estudo de projetos individuais e coletivos nos quais as possíveis contradições e ambigüidades provindas dos multipertencimentos, apresentam-se, pelo menos em parte, subordinadas a uma ação racional” (VELHO, 2003b, p. 18).

O antropólogo americano Clifford Geertz frisa que é justamente na ação social, no fluxo de discursos sociais construídos através das diferentes redes de significados, que as formas culturais encontram articulação. Deve-se então tornar compreensível, em termos antropológicos, estas redes de significados, contextos relacionais nos quais e a partir dos quais transcorrem os diferentes discursos sociais.

Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos sujeitos, o “dito” no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo. (GEERTZ, 1989, p. 38).

Consiste, neste sentido, saber em que nível e como estes discursos sociais se configuram no plano de seus *protagonistas imediatos*, ou seja, o público e as *aparelhagens*, que aqui considero os personagens diretamente relacionados à reprodução deste fenômeno em uma dimensão e escala *microssociológica*.

Com uma perspectiva essencialmente hermenêutico-semântica, Clifford Geertz afirma que o empreendimento antropológico incidi em apreender, ou mais especificamente, interpretar (e descrever) os emaranhados simbólicos expressos no fluxo de diferentes discursos sociais ao nível das formas pesquisáveis. Entenda-se então *discurso* e *interpretação* como elementos intimamente imbricados, partilhados e articulados pelos indivíduos em todos os planos deste processo (o que inclui tanto pesquisador quanto os sujeitos com os quais estabelece relação).

Hans-Georg Gadamer (2006) já havia chamado atenção para o fato de que não é na anulação de nossas opiniões prévias (mesmo se fosse possível) - de nossa consciência histórica -

que se estabelece a *compreensão*, mas é na postura reflexiva ante estas mesmas opiniões prévias, em uma situação relacional, que os diferentes significados até então ininteligíveis adquirem sentido - é neste comportamento reflexivo que se situa o processo interpretativo.

Quando se ouve alguém ou quando se empreende uma leitura, não é necessário que se esqueçam todas as opiniões prévias sobre seu conteúdo e todas as opiniões próprias. O que se exige é simplesmente a abertura à opinião do outro ou à do texto. Mas essa abertura já inclui sempre que se ponha a opinião do outro em alguma relação com o conjunto das opiniões próprias, ou que a gente se ponha em certa relação com elas. (GADAMER, 2002, p. 404).

A *reflexão* é *sinequanon* ao empreendimento interpretativo e comprehensivo. No caso da antropologia, através deste processo reflexivo - de pensar *com* o “outro” - o universo pesquisado apresenta-se em sua alteridade permitindo que os diferentes discursos compartilhados sejam interpretados e analisados pertinentemente às perspectivas antropológicas.

No nível epistemológico, a apreensão dos significados daquilo que é transmitido desenvolve-se a partir de um movimento circular no qual uma determinada *realidade* adquire sentido pela compreensão de suas partes, do mesmo modo que suas partes tornam-se inteligíveis pela consideração de sua totalidade. A *compreensão* baseia-se então em um movimento gradual e contínuo de ir e vir analítico/reflexivo da relação entre as partes e o todo. Trata-se, sobretudo, de um procedimento no qual “o movimento da compreensão vai constantemente do todo à parte e desta ao todo” (GADAMER, 2002, p. 436), compondo-se num círculo concêntrico em que ambos se correspondem e se confirmam.

O movimento intelectual característico e a dinâmica conceitual dessas análises baseiam-se num bodejar dialético entre o menor detalhe nos locais menores, e a mais global das estruturas globais, de tal forma que ambos possam ser observados simultaneamente. [...] Saltando continuamente de uma visão da totalidade através das várias partes que a compõem, para uma visão das partes através da totalidade que é a causa de sua existência, e vice-versa, com uma forma de moção intelectual perpétua, buscamos fazer com que uma seja explicação para outra. (GEERTZ, 1998, p. 105).

A intenção do antropólogo é tornar comprehensível em termos antropológicos, as redes de significados, contextos relacionais, nos quais e pelos quais transcorrem os diferentes discursos sociais entrecruzados.

O empreendimento antropológico, concebido nesta perspectiva, delineia-se por meio de um constante devir entre dimensões macro e micro, definições sutis e particulares articuladas a conceitualizações mais genéricas – o ofício se situa no campo de significações construído pela cadeia de interlocutores que o pesquisador inaugura (ao menos no que compete aos objetivos antropológicos), na relação com seu universo de pesquisa e de como gravita entre um e outro, entre um “eu”, um “nós” e um “outro”.

Destarte, foi justamente através de tais considerações que procurei desenvolver este trabalho, através de uma perspectiva *circular* e interpretativa acerca da relação existente entre a dinâmica de reprodução afetiva, estética e performática das chamadas *festas de aparelhagem* e as diferentes nuances semântico-discursivas que estas assumem: publicamente (sua veiculação nos meios midiáticos impressos, digitais, televisivos e radiofônicos) e em planos mais *microssociológicos*, nos quais emergem, tal como aqui identifico, os *protagonistas imediatos* (público/*aparelhagens*) deste fenômeno.

## 1.2 – ESTRATÉGIAS, ESCOLHAS E PERCURSOS

A expressiva projeção e visibilidade das *festas de aparelhagem* em Belém, com recorrente difusão nos meios de comunicação; a quantidade (e variedade) de *aparelhagens* e o número de festas e freqüentadores, exigiram algumas decisões “técnicas” preliminares. Inicialmente, realizei uma espécie de mapeamento etnográfico de tudo que pudesse reconhecer como associado, de alguma forma, à reprodução deste fenômeno em seu sentido mais amplo. Posteriormente, atentei para os contornos que as *festas de aparelhagem* assumem midiaticamente<sup>22</sup> em diferentes níveis discursivos. Paralelamente a este empreendimento, procurei observar a relação destas com o cotidiano da cidade e a movimentação dos diferentes atores em seu interior.

Por mais que haja uma infinidade de festas e *aparelhagens*, a acepção que a denominação *festas de aparelhagem* possui ou adquiriu contemporânea e publicamente indica um cenário devidamente marcado pela atuação das cinco maiores *aparelhagens* do estado, também conhecidas como *superaparelhagens*, a saber: *Fantástico Treme-Terra Tupinambá*; *Poderoso Rubi: A Espaçonave do Som*; *Superpop: O Águia de Fogo – O Arrasta Povo do Pará*;

---

<sup>22</sup> Quando me refiro a esta dimensão emblemática não estou afirmando que se trate de uma definição homogênea, necessariamente.

*Brasilândia: O Calhambeque da Saudade e Mega Príncipe Negro – O Som a Galera.* Cada uma com trajetória e feição próprias e diferenciadas<sup>23</sup>.

No que tange às festas propriamente ditas, escolhi algumas das realizadas em locais considerados “típicos” - freqüentemente associados a tais eventos (Clube Ipanema, em Ananindeua, Carrossel, na Avenida Almirante Barroso, Palmeiraço, na Cidade Velha); assim como selecionei locais identificados como “novos espaços” (Porto de Marés, na Cidade Velha, boates *Metrô*, em Nazaré, e *African Bar*, no Bairro do Reduto)<sup>24</sup>.

Não especifiquei uma quantidade certa de entrevistas com freqüentadores, uma vez que o eixo de aproximação, neste momento, baseou-se na realização de conversas informais, sem a necessidade de uma maior estruturação. No caso dos *dj's* (que em muitas situações também são os proprietários das *aparelhagens*), limitei-me a uma relação mais formalizada, com entrevistas realizadas durante as festas, em estúdios de gravação, em seus escritórios e residências. Procurei também identificar demais atores sociais que participam diretamente deste universo (músicos, jornalistas, produtores, vendedores ambulantes).

Na maioria das idas a campo (às festas) tive a companhia de parentes e amigos que já freqüentavam habitualmente algumas *festas de aparelhagem* da cidade. Durante as festas conheci outros freqüentadores, cativos ou esporádicos, com os quais entabulei conversas mais ou menos espontâneas.

Utilizei-me de cadernos de notas e câmera fotográfica (em alguns casos, usei gravador), com a intenção de melhor textualizar e ilustrar a movimentação dos diferentes sujeitos e coletividades.

A pesquisa referente à veiculação pública das *festas de aparelhagem* se desenvolveu por meio de levantamento documental em revistas, jornais, arquivos áudio-visuais e Internet.

<sup>23</sup> Volto a frisar que de forma alguma a denominação *festa de aparelhagem* se restringe a eventos associados a estas determinadas *aparelhagens*. Tal denominação pode ser apropriada ou atribuída pelos diferentes atores envolvidos de maneira bem diversa. Neste sentido, pode ou não se referir a qualquer festa sonorizada por alguma *aparelhagem*, tanto por quem participa (público) quanto por quem promove (*aparelhagens*) ou até pela mídia. Mesmo na forma como é veiculada publicamente, verifica-se a presença de acepções que reconhecem uma gama de outros aspectos e elementos. No entanto, percebe-se que esse caráter amplo e diversificado é apreendido como um complexo englobante; individualizado, sobretudo, pela projeção particular que cada uma destas cinco *aparelhagens* possui. Um outro ponto importante é que as *festas de aparelhagem* são apreendidas como um fenômeno de massa, o “fenômeno das *aparelhagens*”, que pode ser associado a todo universo de festas sonorizadas por *aparelhagens*, mas também à significativa visibilidade das cinco *aparelhagens* citadas.

<sup>24</sup> Dada sua maleabilidade, estas *aparelhagens* podem se inserir em diversos eventos do calendário festivo do estado, seja por meio de seu aparato sonoro, seja pela apresentação solo de alguns *dj's*.

Verifiquei todo o material que pude compilar, acompanhando, também, programas de rádio e televisão dedicados ao público freqüentador.

Com estes procedimentos, tentativas de armar estratégias e planos que me permitissem escapar de *esquematismos* reducionistas, procurei estabelecer minhas próprias trilhas a partir do repertório de caminhos possíveis.

Este trabalho é dividido em duas partes que constituem eixos analíticos seqüentes e associados. A primeira diz respeito à ordem reprodutiva das *festas de aparelhagem* e suas feições afetivas, estéticas e performáticas – o que é enfatizado no segundo e terceiro capítulo. No quarto e quinto capítulo, a ênfase recai sobre as decorrências discursivas deste fenômeno, midiaticamente, e nas percepções de seus *protagonistas imediatos*: o público e as *aparelhagens*.

No segundo capítulo deste trabalho desenvolvo uma discussão sobre a dinâmica “evolutiva” das chamadas *festas de aparelhagem* de Belém do Pará: do aparecimento dos primeiros *sonoros*, em meados do século XX, até a contemporaneidade. Mostro os principais aspectos concernentes ao processo de sua reprodução no contexto citadino; que inclui a sua dimensão pública<sup>25</sup> e estético-performática. Neste ínterim, utilizo-me de teorias construídas no âmbito das Ciências Sociais sobre a função e o significado das manifestações festivas, especialmente, no que diz respeito à relação entre festa e cotidiano. O terceiro capítulo possui caráter essencialmente narrativo. Neste, apresento, a partir de minhas experiências *in loco*, um circunstaciamento etnográfico dos aspectos já discutidos no primeiro capítulo, sublinhando os desdobramentos sociais e simbólicos próprios deste fenômeno em meio a diferentes práticas e relações produzidas e reproduzidas no ordinário de Belém do Pará, numa dialética cíclica entre cotidiano e apoteose festiva.

Já no quarto capítulo, parto para uma verificação dos arranjos midiático-discursivos relacionados à visibilidade e projeção pública das *festas de aparelhagem*; arranjos estes que participam das múltiplas feições semânticas que têm assumido no cenário cultural belemense, incluindo aí, o papel desempenhado por múltiplos personagens/mediadores. No último capítulo deste trabalho, destaco a maneira como o público e as *aparelhagens*, em consonância com suas perspectivas e expectativas diferenciadas, significam e percebem discursivamente as *festas de aparelhagem*, indicando assim, certas assimetrias e descontinuidades significativas.

---

<sup>25</sup> Sobre esta dimensão pública, refiro-me, sobretudo, à escala sociológica em que certos discursos e performances são reproduzidos.

## CAPÍTULO 02 - FESTA E COTIDIANO NA CAPITAL PARAENSE

Como um preâmbulo para este capítulo, apresento aqui alguns comentários de cunho majoritariamente alegórico<sup>26</sup> que, desde já, vêm elucidar certos aspectos importantes do que pretendo discutir adiante. As anotações emitidas, como um irônico *Diário de Gabinete*, dizem respeito à rotina de minhas pesquisas num determinado sábado de 2007.

I – Sete horas da manhã. Cheguei em casa ainda há pouco da festa de lançamento do novo DVD da *aparelhagem* Tupinambá, no Ipanema Clube – Cidade Nova – e já ouço, em sonoros decibéis, a propaganda de mais uma *festa de aparelhagem* para este final de semana. Apesar da desorientação natural de quem não dormiu a noite toda, percebo, da janela de casa, que o estridente anúncio provém de um *carro-som* estacionado logo defronte de minha residência. Vejo que algumas pessoas se aglomeram em torno do respectivo *carro-som*. O motivo: do banco do carona um rapaz distribui, gratuitamente, ingressos para a festa da *aparelhagem* Superpop, que ocorrerá esta noite no quartel do Corpo de Bombeiros, há poucas quadras daqui. Também gostaria de alguns ingressos, pois sei que na bilheteria custará pelo menos uns vinte reais, mas estou bastante exausto, quem sabe da próxima vez.

II – São exatamente onze horas da manhã. Faço mais algumas anotações sobre a festa desta última noite e aproveito para folhear a edição de hoje do jornal *O Liberal* (diário de maior circulação local) à procura de informações sobre as agendas das principais *festas de aparelhagem* para este final de semana, na cidade. Na seção *Magazine* do referido jornal, direcionada a temas de entretenimento, em geral (eventos artísticos, turismo, gastronomia, etc.), uma matéria de quatro páginas sobre o lançamento da “repaginada” *aparelhagem Rubi*, que ocorrerá hoje e amanhã, no *Cidade Folia* e no *Ipanema Clube*, respectivamente, chama-me a atenção. De acordo com o título da matéria, “será uma explosão de som e tecnologia”. Embora ainda esteja muito cansado, acho que já sei para onde ir neste final de semana.

III – O relógio na parede indica que já passam das dezessete horas. Como nos demais sábados dos últimos três meses, passei a tarde toda no sofá de casa, com meu *caderno de anotações*, assistindo, na *TV Rauland* (emissora local de rádio e televisão), a uma seqüência de programas promovidos, custeados e apresentados por algumas das principais *aparelhagens* da cidade como meio de divulgação de seus empreendimentos (exibindo imagens das festas mais recentes, anunciando patrocinadores e fazendo muita autopromoção). A maratona televisiva teve início logo após o almoço, quando começou o *Na Frequência na Tv*, da

---

<sup>26</sup> Sobre performance narrativa e alegoria etnográfica, ver Clifford (2002), segundo o qual a etnografia é necessariamente alegórica, o que constitui a sua própria lógica de significação, como uma história que gera novas histórias a partir de estruturas simbólicas difusas que vão caracterizar e definir a performance narrativa com a qual o texto etnográfico é desenvolvido.

*aparelhagem* Tupinambá. Neste momento assisto ao *Calhambeque da Saudade*, da *aparelhagem* Brasilândia e aguardo a exibição do programa *Mega Príncipe Negro*, da *aparelhagem* de mesmo nome, que começará daqui há pouco.

IV – Vinte e três e trinta. Enquanto ouço uma incessante e sonora exposição dos últimos sucessos da música *brega* local, procuro terminar um artigo que apresentarei à disciplina *Seminários de Dissertação*, do curso de mestrado em Ciências Sociais – Antropologia (UFPA), do qual sou discente. A música vem de um pequeno bar localizado há poucos metros de meu apartamento, bar este cujo proprietário, pelo visto, resolveu não economizar na capacidade de seus equipamentos de áudio. O som reverbera pelas frestas da janela do quarto, propagando-se acusticamente por todos os cômodos de minha residência. Escuto as letras das canções, quase que exclusivamente relacionadas ao universo das *festas de aparelhagem*. Tento não dar muita atenção, pois preciso terminar minhas atividades, mas acho que talvez deixarei este trabalho para amanhã, já que, provavelmente, essa festa não terminará tão cedo, como sempre.

## 2.1 – TRIVIALIDADES EXTRAORDINÁRIAS

A notória visibilidade que as chamadas *festas de aparelhagem* adquiriram nesta última década, em Belém do Pará, implicou, certamente, uma dinâmica muito particular ao desenvolvimento de minhas pesquisas. Embora considere que a delimitação de um determinado objeto de estudo pressupõe, necessariamente, a subsequente aproximação de uma dada *realidade social e simbólica*, chamou-me a atenção o fato de que, mesmo não me reconhecendo como um “típico” antropólogo-nativo (já que meus interesses estéticos e artísticos sempre foram outros), o universo de meus estudos, de um modo geral, jamais me fora exclusivamente *estrano*. Quando das pesquisas que realizei, situações e contextos trespassados por algumas de minhas experiências mais ordinárias assumiram importância fundamental à compreensão de muitas das relações e práticas que constituem o “mundo” das *festas de aparelhagem*. A gíria de um parente próximo, o “penteado” do padeiro, a tatuagem e a saia da garçonete, o “churrasco” do vizinho, o boteco da esquina, tudo parecia-me conter um *quê*, mais ou menos significativo de *festas de aparelhagem*. Isto, é claro, sem contar com a enxurrada de decibéis promovida pelos equipamentos sonoros de carros, bares, residências, que se propaga por, praticamente, toda a cidade, não deixando de suscitar a idéia de que se convive (e se vive) a todo o momento com uma *festa de aparelhagem*. A verdade é que, em muitas circunstâncias, não precisei realmente de

grandes incursões etnográficas para manter-me devidamente informado sobre as últimas e constantes novidades do “mundo das *aparelhagens*”.

Tornou-se curioso que uma série de elementos expressivos concernentes à dimensão festiva do fenômeno em questão, chegasse até a mim de maneira quase contínua e relativamente espontânea. Como se a ordem do ordinário e prosaico se confundisse, num *continuum* dialético, com os aspectos mais eventuais e singulares da ordem festiva. *Continuum* este, engendrado não somente pela grande quantidade de festas que, seqüentemente, interpõe-se a cada dia nos múltiplos espaços e contextos da cidade, ou mesmo pela recorrente veiculação destas festas nas mídias locais, mas, sobretudo, pela forma como estes referidos aspectos desdobram-se, com diferentes matizes, por planos relativamente diversos da vida social, tornando-se isto, inclusive, parte de sua lógica de reprodução. Trata-se de uma espécie de transbordo do fenômeno festivo para além da ordem puramente formal, que se delineia por gramaticalidades, *esteticidades* e modos de sociabilidade não necessariamente compartilhados (ou, sempre compartilhados) em todos os níveis e extratos da sociedade local, mas, certamente, reconhecíveis, mesmo que de maneira fragmentada, nos mais diversos domínios. Vê-se que as *festas de aparelhagem* não se resumem a momentos pontuais.

Antônio Maurício da Costa, em seus estudos sobre o *círculo bregueiro* de Belém do Pará, ressalta justamente a dimensão que as chamadas *festas de brega*, principalmente, as sonorizadas por *aparelhagens*, assumem no cotidiano da cidade.

A festa de brega em Belém está a meio caminho entre a cultura de massa (produzida localmente) e as práticas culturais de seus freqüentadores. Ela não se apresenta no sentido clássico enquanto uma ruptura temporal por excelência. Até certa medida, a festa de brega se confunde com o cotidiano da cidade, com suas festas que vão de quinta à segunda-feira seguinte de cada semana. Ao mesmo tempo, ela está dotada de um grau de flexibilidade que lhe permite adequar-se aos pontos altos do calendário festivo da cidade. De todo modo, eventos do circuito são quase sempre apresentados por seus organizadores como “únicos”, ressaltando a sua novidade e o acréscimo de atrações (equipamentos novos da aparelhagem, presença de artistas de brega, a primeira apresentação de uma aparelhagem em determinada casa de festa etc.), de modo a chamar a maior quantidade de pessoas possível. E mesmo do ponto de vista do público, a participação nestes eventos, tomada como uma opção de lazer, destoa do cotidiano de trabalho e das obrigações da rotina diária. O sentido construído localmente para a *festa* do circuito bregueiro reside fundamentalmente nestas condições particulares. (COSTA, 2004 p. 94).

A questão refere-se então à dinâmica com a qual as *festas de aparelhagem* engendram dialeticamente os entrecruzamentos de uma escala extraordinária e singular própria ao fenômeno festivo com práticas e relações socioculturais relativamente ordinárias.

Decerto, não é de hoje que esta dita contraposição entre domínios cotidianos e eventuais apresenta-se no âmbito das Ciências Sociais como um dos motes nos estudos em torno da natureza e sentido das festas<sup>27</sup>.

Ao atentar para a dimensão recreativa e estética da religião, Émile Durkheim, em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, de 1912, insere algumas considerações que se tornaram recorrentes nos estudos posteriores sobre o caráter e o papel das comemorações festivas. De acordo com este autor, tanto as cerimônias religiosas quanto as festas correspondem a momentos especiais da vida social, marcados pela possibilidade de transgressão às normas, pela aproximação que propiciam entre os indivíduos e pela produção de um estado de efervescência coletiva<sup>28</sup>.

A idéia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente, toda festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias. Por isso, observam-se, em ambos os casos as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital, etc. Foi assinalado com freqüência que as festas populares levam aos excessos, fazem perder de vista os limites que separam o lícito do ilícito; também há cerimônias religiosas que determinam como que uma necessidade de violar as regras, ordinariamente as mais respeitadas. (DURKHEIM, 1997, p. 417-418).

<sup>27</sup> Conforme ressaltam Hermano Vianna (1997) e Rita Amaral (1998), a maioria das produções teóricas sobre a festa, geralmente, a tratam como um elemento específico dentro dos estudos das celebrações religiosas.

<sup>28</sup> Victor Turner, inspirado em Émile Durkheim, vai chamar a atenção justamente para o aspecto criador destas efervescências. Segundo o autor, tais efervescências se expressam nas performances sociais e culturais que emergem nos interstícios estruturais das sociedades, gerando novos símbolos e significados através da experiência performática. “Post modern theory would see in the very flaws, hesitations, personal factors, incomplete, elliptical, context-dependent, situational components of performance, clues to the very nature of human process itself, and would also perceive genuine novelty, creativeness, as able to emerge from the freedom of the performance situation, from what Durkheim (in his best moment) called social “effervescence,” exemplified for him in the generation of new symbols and meanings by the public actions, the “performances,” of the French Revolution” (TURNER, 1979, p. 67). Já Michel Maffesoli, apropria-se da definição durkheimiana a partir da noção de *extase*; que se manifesta como um resíduo estético e afetivo por toda a vida social.

Para Émile Durkheim, todas as crenças religiosas fundamentam-se na divisão do mundo em dois domínios opostos e radicalmente distintos, a saber: o *profano* e o *sagrado*. A definição de tais categorias situa-se na ordem opositiva que assumem entre si. Conforme ressalta este autor,

[...] não existe, na história do pensamento humano, um outro exemplo de duas categorias de coisas tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma a outra. [...] as energias que se manifestam num, não são simplesmente as que se encontram no outro, com algum grau a mais, são de outra natureza. (DURKHEIM, 1997, p. 22).

Nestes termos, nada do que pertence, direta ou indiretamente, ao mundo profano deve se misturar ao domínio do sagrado, e a festa, assim como os rituais religiosos, surgem justamente da necessidade de diferenciação, temporal e espacial, em que todas as práticas referentes à vida ordinária são devidamente interditas. “É nesse princípio que se baseia a instituição universal do descanso religioso. O caráter distintivo dos dias de festa, em todas as religiões conhecidas é a paralisação do trabalho, é a suspensão da vida pública e privada, na medida em que esta não tem objetivo religioso” (DURKHEIM, 1997, p. 325).

Por sua natureza particular, a festa constitui então uma espécie de “válvula de escape”, uma fuga momentânea dos constrangimentos cotidianos, não tendo, a princípio, nenhuma utilidade imediata: “[...] O simples regozijo, o *corrobori*<sup>29</sup> profano não visa nada de sério, ao passo que, em seu conjunto, uma cerimônia ritual sempre tem um objetivo grave” (DURKHEIM, 1997, p. 414). Todavia, em um segundo momento, a festa assume sua função regeneradora dos “espíritos já fatigados” com o que há de sujeição ao ritmo ordinário do mundo, atuando assim, no restabelecimento dos laços que possibilitam a vida social.

[...] a recreação é uma das formas desse restabelecimento moral que é o objeto principal do culto positivo. Assim que cumprimos nossos deveres rituais, retornamos à vida profana com mais coragem e ardor, não somente porque nos pusemos em contato com uma fonte superior de energia, mas também porque nossas forças se revigoraram ao viver, por alguns instantes, uma vida menos tensa, mais agradável e mais livre (DURKHEIM, 1997, p. 417).

---

<sup>29</sup> Celebração festiva australiana referenciada por Émile Durkheim em sua obra.

A festa, como um momento distinto à ordem ordinária das coisas, ainda vai aparecer em muitas das produções posteriores sobre o assunto, com algumas mudanças de enfoque e perspectivas<sup>30</sup>.

Dentre os autores brasileiros, Roberto DaMatta talvez seja quem mais “notoriamente” se debruçou a respeito do referido tema. De acordo com este antropólogo, os rituais (e aqui a festa é entendida como um ritual) são discursos que atuam no processo de transmissão e reprodução de valores que compõem as sociedades. Neste sentido, os rituais são veículos privilegiados através dos quais as sociedades dramatizam aspectos relativos a si próprias, atualizando-os ou mesmo lhes dando novos significados:

O rito, assim, entre outras coisas, pode marcar aquele instante privilegiado em que buscamos transformar o particular no universal (comemorando, por exemplo, nossa independência de uma nação matriz colonizadora); o regional no nacional (quando comemoramos um santo local que, naquele momento, pode representar todo o país); o individual no coletivo como ocorre numa festa de aniversário, onde a ênfase é colocada na relação entre gerações, ou, ao inverso, quando diante de um problema universal, mostramos como o resolvemos, nos apropriamos dele por um certo ângulo e o marcamos como um determinado estilo. (DAMATTA, 1997, p. 31).

Para DaMatta, uma vez que o ritual corresponde a uma dramatização discursiva de partes, situações, relações e contextos da vida ordinária, os elementos que exprime são, por este prisma, totalmente relativos ao que ocorre nesta última. “Uma ação que no mundo diário é banal, pode adquirir um alto significado (e assim, virar rito), quando destacada num certo ambiente por meio de uma seqüência” (DAMATTA, 1997, p 37). O ritual se compõe a partir de uma dialética entre o extraordinário e o cotidiano, em que um atua diretamente sobre o outro, confirmado-se ou se contrapondo mutuamente. “É o rito, então, o veículo da permanência e da mudança. Do retorno à ordem, ou da criação de uma nova ordem, uma nova alternativa” (DAMATTA, 1997, p. 39).

Roberto DaMatta acaba por relativizar a idéia de que a festa consiste, necessariamente, num veículo de reforço da ordem social, já que a maneira com que os ritos destacam ou expressam aspectos da *realidade* pode adquirir diferentes direções. Com tais proposições, este autor realiza um movimento de mão dupla, na medida em que tenta demonstrar que o ritual, assim como a festa, não se constituem domínio à parte do cotidiano, pois se relacionam

<sup>30</sup> Autores como Roger Caillois, Elias Canetti, René Girard, Johan Huizinga, Victor Turner, dentre muitos outros, trataram de dar continuidade às perspectivas inauguradas por Émile Durkheim.

dialeticamente a este, e “não devem ser tomados como momentos essencialmente diferentes (em forma, qualidade e matéria-prima) daqueles que formam e informam a rotina da vida diária” (DAMATTA , 1997, p. 76). No entanto, ao mesmo tempo, o ritual pertence ao plano do extraordinário, configura-se como um momento nitidamente especial, na dramatização de contextos da vida diária, seja para transformá-la, seja para reforçá-la<sup>31</sup>.

[O ritual] é a separação nítida entre o mundo cotidiano e outro: o universo dos acontecimentos *extra-ordinários*. A passagem de um domínio a outro é marcado por alterações no comportamento, e tais mudanças criam as condições para que eles sejam percebidos como especiais. Este é o subuniverso das *festas* e *solenidades*. (DAMATTA, 1997, p. 49).

Concordo, tal como frisa DaMatta, que o ritual seja, realmente, algo plenamente compatível com os domínios mais ordinários da vida, e que os elementos que compõe o primeiro encontram-se devidamente presentes nestes últimos, porém, parece-me aqui, e isto, presumo eu, não é casual, que a preocupação, tanto de DaMatta, quanto de muitos outros autores, nacionais e estrangeiros que trabalham (ou trabalharam) com esta temática, consiste mais na busca de uma compreensão ou apreensão dos contextos, aspectos e situações do cotidiano que se tornariam devidamente dramatizados na e pela festa, do que na apreensão dos mecanismos possíveis através dos quais esta trespassaria, em diferentes planos, aquele primeiro. Mesmo considerando que uma coisa pode levar a outra, o que proponho, neste momento do trabalho é justamente seguir por outra via desta *dialeticidade*, procurando mostrar como determinadas práticas festivas se imbricam num *continuum* particular pelos vários meandros que marcam a cotidianidade; e que, mesmo mantendo suas propriedades “extraordinárias”, chegam em alguns momentos a perder de vista os limiares que a separariam das práticas consideradas comuns à vida diária.

Não pretendo desenvolver grandes considerações acerca de uma possível teoria da festa, nem realizar uma revisão da literatura referente, a questão se situa no interesse em problematizar a relação existente entre as *festas de aparelhagem*, como um momento verdadeiramente singular, e as *intersticialidades* do cotidiano citadino local.

Tal como comentei anteriormente, quando de minhas pesquisas sobre as *festas de aparelhagem* em Belém, deparei-me com uma conjuntura bastante peculiar. Embora, acredito,

<sup>31</sup> Conforme comentei, autores como Victor Turner e Richard Schechner, ao atentarem para a dimensão performática e dramática dos eventos rituais e festivos, aproximam-se bastante de tais proposições.

não compartilhe das relações estéticas que atribuo e reconheço como relacionadas a este universo festivo (interesses musicais, afetividades, gramaticalidades, etc.), parecia-me que praticamente todos os possíveis planos que compunham minhas *redes de relações* sociais continham um pouco de *festas de aparelhagem*, ainda que indiretamente.

Devo ressaltar que tal consideração não se trata de um mero equívoco epistemológico. Reconheço, tal como frisa Gilberto Velho, que o fato de determinadas paisagens sociais nos serem relativamente habituais, onde as disposições dos atores nos são, de certa forma, familiares, além de não significar, necessariamente, que compreendemos a lógica de suas relações, podem, também, constituir impedimento, caso não haja uma problematização sistemática desta presumível *familiaridade*. Conforme ressalta este autor,

[...] em princípio, dispomos de um mapa que nos familiariza com os cenários e situações de nosso cotidiano, dando nome, lugar e posição aos indivíduos. Isso, no entanto, não significa que conhecemos a visão de mundo dos diferentes atores em uma situação social, nem as regras que estão por detrás dessas interações, dando continuidade ao sistema. (VELHO, 2004, p. 127).

Entretanto, não posso deixar de frisar que as proporções adquiridas pelas *festas de aparelhagem* atualmente, na capital paraense, implicou, como já foi dito, uma lógica muito particular às minhas práticas etnográficas que, em muitas circunstâncias, tornaram-se bastante fluidas, contínuas e, por vezes, espontâneas, como se o *estar lá* e o *estar aqui*, de que nos fala Clifford Geertz (2005), diluísssem-se mutuamente à fragmentação de suas distinções.

Portanto, não afirmo que as *festas de aparelhagem*, por se apresentarem notoriamente presentes em diversos planos de minhas *redes de relações* sociais, sejam-me plenamente *familiares* (ou mesmo que sejam legitimadas e compartilhadas por todos os domínios da sociedade local), essa é uma questão que, por sinal, encontra-se no cerne deste trabalho, pois é justamente através desta constatação, de uma *familiaridade* relativa, que se situa parte importante das questões que insiro.

Por conseguinte, partindo deste prisma, primeiramente há as possibilidades que este mote oferece às discussões sobre a relação existente entre o respectivo fenômeno festivo e a dinâmica citadina. Em um segundo momento, temos os desdobramentos que esta relação nos fornece para

o entendimento de sua ordem de reprodução e, conseqüentemente, para a compreensão de certos aspectos sociais e simbólicos relevantes.

As *festas de aparelhagem*, segundo citei, são comumente apreendidas como práticas típicas das “classes populares” da cidade. Ainda que eu corra o risco de reificar e *essencializar* certas categorias sociológicas, talvez tal consideração não deixe de fazer sentido. Entretanto, a inegável visibilidade que este fenômeno tem adquirido contemporaneamente em Belém, coloca algumas possibilidades interessantes, pois se está lidando com *realidades* marcadas por querelas, mediações, estratégias e negociações que trespassam domínios sociais diversos.

A questão que apresento, como uma primeira incursão interpretativa das relações, contextos e aspectos relativos ao universo das *festas de aparelhagem* é, sobretudo, epistemologicamente “circular”: considerando que as *festas de aparelhagem* se articulam, conforme níveis distintos, a certas composições e arranjos da sociedade local, de que modo tal articulação se desenvolve e como podemos visualizar os contornos que assume hodiernamente?

Para tanto, inicio este empreendimento contextualizando esta temática em um plano sócio-histórico pertinente, procurando compreender como se deu, em linhas gerais, o “fenômeno” das *festas de aparelhagem* em Belém do Pará e que tipo de interações e relações elas inauguram ou articulam.

## 2.2 – QUANDO A BRINCADEIRA FICA SÉRIA

“Tudo começou meio que de brincadeira!”. Com este comentário Zenildo Fonseca, proprietário da *aparelhagem* Brasilândia<sup>32</sup>, tenta esclarecer, em uma das entrevistas que realizei com ele, o matiz originário do que hoje conhecemos publicamente como o “fenômeno” das *festas de aparelhagem*. Afirmação que, por sinal, não deixa de ser ironicamente sintomática por se referir a um universo lúdico-festivo. O que esse empresário (como o mesmo fez questão de se identificar) quis explicar foi o fato de que não houve um planejamento propriamente dito (e nem haveria de ter), uma espécie de organização deliberada que justificasse as proporções assumidas pelas atuais *festas de aparelhagem*. Tudo ocorreu de maneira muito “casual”. Com o aparecimento das vitrolas e radiolas em meados do século XX, tornou-se viável e pertinente para alguns “compadres”, moradores dos bairros suburbanos e populares de Belém e municípios

<sup>32</sup> Em 2007, segundo Zenildo Fonseca, o Brasilândia completou sessenta e dois anos de existência.

próximos, quando do interesse na realização de alguma “festinha” de aniversário, casamento, etc., chamarem “aquele comadre” do bairro ou da comunidade que possuía um destes aparelhos<sup>33</sup>, bem mais interessantes do que os “radinhos de pilha” disponíveis na época. Levava-se o equipamento para essas festas “mais por brincadeira”. Costumava nem haver cobrança pelo “serviço”. Todavia, esses aparelhos tornaram-se cada vez mais requisitados, fazendo com que seus proprietários começassem a vislumbrar a possibilidade de que se atribuisse uma maior “seriedade” a estas práticas.

Quando foi chegando a década de cinqüenta; a década de sessenta, começaram a surgir aquelas vitrolas, aquelas radiolas no Brasil... aí começaram a trazer umas pra cá... Como não tinha publicidade, era só aquele repórter Shell... bem pouquinho ainda se ouvia falar alguma coisa de publicidade... Papai como era marinheiro, ele conseguia muitas músicas através dos portos, dos colegas, conseguia muita música de merengue aí de fora. E ele colocava na porta da loja que nós tínhamos, uma fábrica de móveis, pra animar os clientes, os funcionários. Ele gostava da música e deixava tocar lá na frente... O tempo todo tocando aquilo. E o negócio foi dando certo. A gente se chamava muito, naquela época, de comadre: “comadre, toque pra mim ali, no aniversário da minha filha...”, festa de São João, festinha de colégio... Muitas festinhas assim... Não era nada muito sério, era mais por brincadeira mesmo... Um negócio bem simples, que os alto falantes eram pendurados nas paredes, não tinha caixa de som naquela época. Botava aquele projetorzão nas frentes das casas, ou em poste, nos açaizeiros, pra jogar o som bem longe pra dizer que ali ia ter festa. Aí foram surgindo os sonoros, naquela época começaram a chamar de sonoro... o sonoro Brasilândia... Existia outros sonoros... sonoro Sansão, sonoro Paysandu, sonoro Clube do Remo, Copacabana... sonoros que hoje já não existem mais. E também o sonoro Brasilândia... aí começamos a construir, na fábrica, caixas de som... Aí a gente fez a *aparelhagem* de som... Naquela época era bem atrasado, se usava um toca-disco só. A pessoa tocava uma música, quando terminava aquela música as pessoas ficavam batendo palma até ele trocar o disco. Era um negócio bem atrasado. Até que lançaram dois toca-discos. Foi toda uma novidade. Aí não parou mais. Os pessoal inventaram as modas das *aparelhagens*. Na década de setenta e oitenta, já começou a ser *aparelhagem* de som. O negócio foi evoluindo de acordo com que as tecnologias foram avançando no mercado, foram chegando equipamentos novos. Hoje uma *aparelhagem* é uma empresa, com funcionários... é um movimento que ajuda o governo a combater o desemprego, direto e indireto. Cada dia envolve mais profissionais. (Zenildo Fonseca. O *dj* Zenildo. Entrevista realizada em 27/05/2007).

A noção de que tudo começou como uma despretensiosa brincadeira e foi adquirindo outras proporções dantes inexistentes remete às proposições de vários outros autores que abordam o tema da festa e seu caráter lúdico. Johan Huizinga, em seus trabalhos sobre a natureza

---

<sup>33</sup> Regionalmente, costumou-se chamá-los de *eletrolas*.

e função do jogo como fenômeno cultural verifica que o jogo e as práticas lúdicas em geral constituem uma atividade exterior à vida habitual, conscientemente concebida como “não-séria” (porém extremamente séria em sua lógica interna) e desinteressada, mas capaz de absorver os indivíduos de maneira particularmente intensa, a partir de uma diferenciação temporal e espacial própria. Não é por acaso que Huizinga traça um paralelo direto entre o jogo e a festa.

[...] O jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. [...] Trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. [...] Ele se insinua como atividade temporária que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. [...] E há, diretamente ligada a sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. [...] Uma de suas qualidades fundamentais reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. [...] Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. [...] É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio do estético. Há nele uma tendência para ser belo. (HUIZINGA, 2007, p. 10-13).

Têm-se aqui alguns elementos elucidativos da reprodução social, simbólica e histórica destas práticas festivas. Não era nada muito sério e, portanto, distinto à ordem ordinária (uma brincadeira de final de semana); havia um certo desinteresse do ponto de vista econômico, pois, geralmente, nem havia cobrança pela sonorização; apesar disso, decorreu numa contínua “evolução” artística e estética que assumiu uma magnitude verdadeiramente apoteótica, na medida em que este processo adquiria maior “seriedade”.

As acepções aqui referidas, de modo geral, não diferem substancialmente das proposições já enunciadas por Émile Durkheim sobre a dimensão estética e recreativa da religião. A oposição entre a rotina diária e o momento festivo, dentre outros aspectos relativos, podem ser devidamente encontrados tanto em *As formas Elementares da Vida Religiosa* quanto na obra de muitos outros autores. O que, neste contexto, acrescenta uma certa particularidade a tais considerações é justamente a ênfase dada à noção de “evolução” da festa, não só de sua amplitude sociológica, mas também no que diz respeito aos seus aspectos estéticos, performáticos e dramáticos, em paralelo a sua emersão como um empreendimento verdadeiramente “sério”.

Fosse em casamentos, aniversários ou bailes comunitários, as festas sonorizadas por aparatos eletrônicos (*sonoros*, *boca de ferro*, *picapos* ou *aparelhagens*), desde a década de cinqüenta já figuravam como práticas relativamente comuns no panorama cultural da cidade, geralmente associadas a sociabilidades e espaços “populares”, presentes nas festas de *cabarés* e *gafieiras*, e nos chamados *bregões* da “periferia” da cidade<sup>34</sup>. Ora, tais atribuições ou identificações não são meramente ocasionais.

Embora reconheça que as *festas de aparelhagem* chegam a inaugurar formas de sociabilidade próprias, não afirmo que estas práticas tenham surgido por algum tipo de “encanto”. Vê-se que houve uma espécie de reavaliação funcional das possibilidades que determinados adventos tecnológicos e outros produtos culturais puderam oferecer.

Os “comadres” do senhor Zenildo Fonseca não começaram a realizar suas festas juninas, de aniversário ou de batizado somente após o aparecimento das vitrolas e *radiolas*. As “festas familiares”<sup>35</sup>, de que falam alguns dos entrevistados, já eram freqüentes naquela época (décadas de cinqüenta e sessenta), devidamente configuradas pelas redes de vizinhança e associações de bairro, pelos vínculos familiares e de comadrio, dentre outros aspectos contextuais; e consideradas “corriqueiras” a muitos grupos e segmentos sociais da cidade e do interior do estado<sup>36</sup>. Neste sentido, os *sonoros* surgiram a partir dos interstícios instrumentais de tais práticas festivas, ou seja, como movimentos de reavaliações funcionais que, gradualmente, passaram a constituir a lógica de reprodução deste fenômeno<sup>37</sup>.

Conforme dito anteriormente, apesar da “despretensão” inicial, as festas animadas pelos *sonoros* foram, pouco a pouco, tornando-se quase obrigatorias. Ainda que estas modalidades

<sup>34</sup> Maurício da Costa em seu trabalho sobre o *círculo bregueiro* de Belém, mostra que as *aparelhagens*, desde a década de cinqüenta, sempre atuaram como divulgadora de gêneros musicais considerados mais “populares”, “em festas de vizinhança, nos antigos cabarés e gafieiras da cidade e em casas de festa principalmente localizadas nas periferias de Belém” (COSTA, 2007, p 31).

<sup>35</sup> As “festas familiares”, recorrentemente referidas pelos entrevistados, são festas de casamento, batizados, aniversários e outros festejos organizados por familiares, paroquianos, vizinhos e membros de alguma comunidade de bairro ou de rua.

<sup>36</sup> Esta prática é observada noutros estados próximos ao Pará, como no Amapá e no Maranhão e noutros países e colônias da América Central. Carlos Rodrigues da Silva (2007), em seus estudos sobre o *reggae* no Maranhão, verifica que as *radiolas*, sistemas de som semelhantes às *aparelhagens* paraenses e as *sound sistem's* jamaicanas, que se especializaram na música *reggae*, não surgiram com este gênero musical na década de oitenta, elas já existiam anteriormente promovendo festas com forró, lambada, merengue e outros ritmos, em festejos de santo na capital e no interior do estado do Maranhão.

<sup>37</sup> Tais reavaliações funcionais, como frisa Marshall Sahlins, longe de constituírem uma “importação estéril” de produtos culturais “alienígenas”, correspondem à própria dinâmica da cultura, em que a tradição conceitual do passado e a singularidade contingente e prática do presente se entrelaçam continuamente. “A ação simbólica é um composto duplo constituído por um passado inescapável e por um presente irredutível” (SAHLINS, 1990, p. 189).

festivas pouco penetrassem nos “ambientes” culturais das camadas mais abastadas da cidade, novos *sonoros* surgiam e mais festas ocorriam, fazendo com que tudo adquirisse um caráter mais “sério”. Caráter este no qual “evoluir” tornou-se fundamental. Daí então que surge, segundo ressalta Zenildo Fonseca, a “moda das *aparelhagens*”.

O papel mediador que as *aparelhagens* assumiram desde a sua origem (é só lembrarmos das vitrolas do pai do senhor Zenildo) – sempre “antenadas” com o que havia de mais “moderno” e “inovador” circulando pelos grandes circuitos culturais de massa – estabelecendo arranjos dialógicos entre múltiplas escalas de produção e reprodução cultural, talvez represente um dos principais aspectos que vieram a delinear o cenário das atuais *festas de aparelhagem*, e basta observar a trajetória deste fenômeno para logo constatar como esta *dialogicidade* foi gradativamente deixando marcas indeléveis na história das *aparelhagens*.

Se se recortar pelo menos as últimas três décadas, verificar-se-á como as “pistas de dança” das discotecas americanas e seus efeitos estroboscópicos; a *disco music*; os *dj's* com suas performances sobre as *pickup's*<sup>38</sup>; o *House Music* (os chamados *poperões*<sup>39</sup>); as festas *rave* com suas vertentes da música eletrônica; o *funk carioca*; e tudo que porventura já esteve (ou esteja) na “crista da onda” dos mais diferentes mercados culturais, já deixaram suas assinaturas na ordem “evolutiva” das *aparelhagens*.

Neste ínterim, a idéia de “evolução” diz respeito tanto à seqüente sofisticação e inovação tecnológica, sonora, estética e performática; quanto à utilização de diversas estratégias publicitárias pertinentes à projeção pública das festas, dos *dj's* e das *aparelhagens*.

Há então um quadro composto por três aspectos diretamente imbricados e heuristicamente delimitados: de início vê-se a dimensão estrutural do evento festivo, marcada pela ordem da diferenciação suntuosa, sobretudo, estética, plástica, dramática e performática. Trata-se do caráter extraordinário e singular da festa em comum acordo com o caráter empresarial que possui. Vê-se também a reprodução pública das *festas de aparelhagem*, que consiste, do mesmo modo, em um mecanismo de diferenciação. A este correspondem as estratégias publicitárias, as veiculações nos

<sup>38</sup> Este último, inclusive, vem produzir modificações significativas na relação existente entre os até então *controlistas* (ou seja, as pessoas que controlavam os equipamentos, selecionavam as músicas e as reproduziam nas festas) e o público. Nas discotecas, aquele sujeito que, durante a festa, somente selecionava e inseria os discos nas vitrolas e modulados, deixava de ser um mero coadjuvante para se tornar uma das principais atrações, interagindo com o público e com seu próprio equipamento por meio de uma série de intervenções performáticas, nasciam então, os *dj's*, verdadeiros mestres de cerimônia que logo se propagaram pelo mundo.

<sup>39</sup> O termo é um *abrasileiramento* da frase *Pump it Up*, que faz parte da música *Pump The Jam*, da banda Technotronic, grupo de *house music* que fez bastante sucesso na década de oitenta.

meios de comunicação locais e regionais e a divulgação e promoção dos elementos relativos àquele primeiro aspecto. Trespassado por estas duas dimensões, temo-se então toda a gama de sociabilidades, gostos artísticos, *esteticidades*, códigos de identificação grupal, afetividades, além dos hábitos de lazer em geral, devidamente *performatizados* cotidianamente e que se reproduzem neste processo. Sigo então por partes.

### 2.3 – A INCLUSÃO PELA EXCLUSIVIDADE

Em suas considerações sobre a função *sociativa*<sup>40</sup> das relações competitivas, Georg Simmel observa que a competição, em determinadas circunstâncias, promove um verdadeiro entrelaçamento de perspectivas subjetivas e objetivas, evidenciando, ao mesmo tempo, interesses individuais e aspectos estruturais.

Este autor procura ressaltar como a competição impele os indivíduos concorrentes a buscarem, paralelamente, meios de levar o competidor “a procurar o objeto pretendido, a aproximar-se dele, a estabelecer laços com ele, a descobrir suas forças e fraquezas e ajustar-se a elas, a encontrar todas as pontes ou a criar novas, que possam conectá-lo ao próprio ser e obra do concorrente” (SIMMEL, 1983, p. 139). Os conteúdos que produzem as relações competitivas, tornando-as uma forma de *sociação*, criam uma infinidade de elos sociológicos engendrados pelas diferentes articulações do homem em direção ao homem e de sua adaptação ao outro, em que “a competição é para o homem uma luta por aplauso e esforço, isenção e devoção de todos os tipos, uma luta de poucos por muitos, assim como de muitos por poucos” (SIMMEL, 1983, p. 140).

Nada mais elucidativo do que o “jogo” envolvido nas relações competitivas aparentemente pontuais entre as atuais *aparelhagens* (sobretudo as de *grande porte*), e a contribuição destas relações para a compreensão de alguns pontos importantes do que ficou conhecido como o “fenômeno das *aparelhagens*”.

Na primeira das duas entrevistas que realizei com Raimundo Corrêa, o *dj* e proprietário da *aparelhagem* Tupinambá, passamos aproximadamente quarenta minutos conversando sobre o, até

<sup>40</sup> Segundo Georg Simmel (1983), as motivações, inclinações, interesses e propósitos presentes nos indivíduos capazes de engendar ou mediar influências sobre outros indivíduos, ou que recebam tais influências, correspondem aos *conteúdos*, as matérias da *sociação*. Estes *conteúdos* representam o alicerce das sociedades e são articulados conforme os interesses dos indivíduos, e é justamente nesta interação de motivações que se visualiza o que o autor denomina de *formas* de vida social.

então, recém inaugurado *Altar-Sonoro* do Tupinambá, um sistema hidráulico que eleva a cabine na qual o *dj* realiza suas performances, movendo-a em várias direções. Para Raimundo Corrêa o lançamento do *Altar-Sonoro* representou, sobretudo, a confirmação para o público de seu compromisso com a “inovação tecnológica” e com a “evolução”, além, é claro, de se contrapor à concorrência.

[...] Aí veio o *Treme-Terra*, o *Novíssimo* e agora já estamos com projeto pra outra estrutura grandiosa... Temos *dj's* novos, temos o *Altar*... O *Altar* é o ápice da festa... tu sabes... é quando eu aciono toda a iluminação, os efeitos de som, sonoplastia e o hidráulico. (Raimundo Corrêa, o *dj* Dinho, entrevista realizada no dia 21/03/2006).

Gilmar Santos, proprietário da *aparelhagem Rubi*, por sua vez, numa rápida e atribulada entrevista que realizei com ele durante uma festa na boate *Metrô*, bairro de Nazaré, teceu o subsequente comentário:

[...] o *Rubi* já existe desde o tempo em que ainda se usava os equipamentos valvulados... Naquele tempo chamavam de *sonoro*... Nós já passamos por todo tipo de fase... Já estamos na estrada há mais de meio século... É uma história que tem que se respeitar... É como eu digo lá na frente: “o primeiro você nunca esquece”. E isso com certeza é graças à criatividade de quem faz o *Rubi*; nossa capacidade de ta sempre inovando... Na tecnologia, no som... Quem não tem talento, ousadia, vai ficando pra trás. È por isso que a gente se destaca. (Gilmar Santos, o *dj* Gilmar. Entrevista realizada no dia 18/07/2006).

Todas as *aparelhagens* com as quais tive contato desenvolvem estratégias e utilizam mecanismos que trazem referências (nos termos dos entrevistados) “tecnológicas”, “modernas” e “futuristas”; responsáveis pelo que haveria de “surpreendente” e “espetacular” nas festas. Através destas estratégias e mecanismos (não somente, é claro) as *aparelhagens* se articulam e se movimentam frente ao público e à concorrência.

Neste mote vê-se então a outra face deste processo de diferenciação, pois não basta apenas “inovar” na capacidade sonora dos equipamentos, ou criar novas performances, é necessário “espalhar a notícia” por toda a cidade. Todos devem saber qual o *dj* mais carismático, qual a festa mais segura, qual a *aparelhagem* mais grandiosa. Para viabilização desta empreitada surgem

então os programas de rádio e televisão, as camisetas, bonés e adesivos com diferentes tarjas/logomarcas e a variedade de músicas *brega* e demais vertentes que atuam como verdadeiros *jingles* publicitários, ou odes às *aparelhagens*, se se quiser enfatizar o caráter lúdico deste fenômeno<sup>41</sup>.

Durante a apresentação do programa *Na Freqüência*, promovido pela *aparelhagem* Tupinambá, Raimundo Corrêa fez a seguinte declaração:

[...] Você que acompanha o *Tupinambá* sabe que sempre estamos lançando novidades... Pois é... adquirimos em São Paulo novos equipamentos de última geração que vão “bombar” no *Tupinambá* a partir do mês de outubro. E olha que não pára por aí, vem aí ainda mais novidades, pois você sabe, ninguém chega ao sucesso por acaso, tem que manter o sucesso, por isso lançaremos em outubro um *trio elétrico* gigantesco... Ah! mas vão dizer: “mas Dinho, logo você, que sempre está à frente de todo mundo... na vanguarda... logo você, copiando os *trios elétricos* da Bahia”... Calma lá pessoal! deixa eu explicar. Nós vamos adaptar um *trio elétrico* que compramos lá da Bahia, que pertenceu a Ivete Sangalo pra fazer uma coisa totalmente inovadora, pra lançar no final de outubro ou início de novembro, o que vai revolucionar tudo que se conhece sobre *aparelhagem*, vai ser uma *aparelhagem* móvel. Aguarde. Pois você sabe, o *Tupinambá* nunca se cansa de inovar só para lhe trazer o que há de mais moderno e de melhor nas maiores festas do mundo, a mais alta tecnologia. (Raimundo Corrêa, comentário feito durante a apresentação do programa *Na Freqüência* da emissora Rauland de Televisão no dia 02/10/2006)<sup>42</sup>.

Muitas *aparelhagens* surgiram e muitas desapareceram, e a capacidade de se firmarem nesse *jogo* é fundamental para o malogro de umas e consolidação de outras. Portanto, ao mesmo tempo em que esta busca pela “diferenciação” torna este fenômeno tão heterogêneo e dinâmico, acaba por reafirmar e retro-alimentar sua unidade e especificidade, no modo como se estabelece e se complexifica na paisagem sociocultural de Belém. A significativa veiculação pública e as contínuas “inovações” produzem a idéia de que as *festas de aparelhagem* são quase “onipresentes” na cidade.

<sup>41</sup> Como ilustração, insiro aqui a letra de uma canção do grupo Bruno e Trio, chamada *24 Horas*, uma verdadeira declaração de amor à *aparelhagem* Superpop: “Vinte e quatro horas pensando em ti/quando te encontrei/aconteceu assim/não dá mais para disfarçar/o som é de qualidade/sabe como queria muito te conhecer/com os super telões e a metralhadora/fico alucinado louco de paixão/e está pegando fogo o meu coração/dj Élison vai agitar/dj Juninho já vai comandar/eu estou preparado pode vir pra cá/faz o ‘s’ pra mim.../louco por você/é o Águia de Fogo/bom te ver...”.

<sup>42</sup> Não se pode desconsiderar que esta declaração possui o tom discursivo característico de um programa televisivo no qual um dos principais objetivos é a propagação e valorização da referida *aparelhagem*.

Entretanto, é claro que nada disso se deu (ou se dá) por mera imposição à mídia ou aos indivíduos. Por mais que se fale em uma “ditadura das *aparelhagens*” (como alguns segmentos e indivíduos não tão entusiastas costumam ressaltar), não acredito, realmente, que haja algum tipo de “terrorismo” sonoro<sup>43</sup>. O que se vê é a presença de uma rede expressiva de relações, práticas e contextos que ampara e sustenta a projeção pública que as *festas de aparelhagem* assumem, coadunando-se e se afeiçoando a esta mesma projeção. Daí a presença dos *fã-clubes*, *equipes*, *galeras*, e demais grupos de entusiastas (alguns mais exaltados e envolvidos, outros mais comedidos e esporádicos) - composições lúdico-associativas, geralmente juvenis, para os quais a festa parece uma constante..

Conforme comentei, as *festas de aparelhagem* não são apenas uma sucessão pontual de “momentos festivos”, já que se desdobram pelo universo mais ou menos ordinário da cidade. Estes desdobramentos imbricam-se às relações tecidas pelos indivíduos em suas interações cotidianas, o que indica a dimensão pública envolvida e produz uma *dialeticidade* particular na qual a ordem festiva se confunde à vida social de indivíduos e coletividades - uma se torna a extensão da outra. Noutras palavras, muitos indivíduos *experienciam* e vivenciam este fenômeno através de suas sociabilidade mais cotidianas, baseadas comumente em relações de parentesco, vizinhança e amizade, e coadunadas a aspectos estéticos, performáticos e afetivos. Isto, consequentemente, pressupõe um certo exclusivismo no modo como sujeitos e associações, em suas relações, tendem a se diferenciar em meio aos arranjos interacionais de segmentos, camadas e domínios sociais, segundo suas perspectivas e expectativas distintas. A partir destas diferenciações surgem os grupos de entusiastas como os *fã-clubes*, *equipes* e *galeras*, que são exclusivos na significância que assumem,<sup>44</sup> e os elementos identificadores destes grupos refletem as percepções, posições e interesses que possuem.

Os *fã-clubes* costumam se organizar em torno de alguma *aparelhagem* ou *dj*, especificamente. Podem ser identificados pela associação que fazem à figura da *aparelhagem* ou *dj* em questão (utilizam camisetas, faixas, bonés), mas também pela dança, pelas interações

<sup>43</sup> Mas não se pode negar sua presença quase generalizada na cidade, parece que, em muitas situações, não se tem como “fugir” da profusão sonora e estética produzida por este universo festivo.

<sup>44</sup> Cláudia Rezende sublinha que as interações produzidas nas relações de sociabilidade nem sempre se constituem apenas pelos aspectos lúdicos essencialmente intrínsecos ao “jogo das formas”, de que nos fala Georg Simmel (e Michel Maffesoli, inclusive, retoma). “Pelo contrário, a literatura mostra continuamente que padrões de sociabilidade tendem a ser diferenciados por gênero, idade, classe social, etc. Mais ainda, embora a sociabilidade implique uma associação prazerosa em si mesma, isto não anula a possibilidade de que, mesmo dentro de certos estilos de sociabilidade, afirmem-se diferenças ou até surjam conflitos entre as pessoas” (REZENDE, 2001, p. 2).

durante as festas e por demais elementos que os particularizam (o bairro, a escola, um “estilo” ou prática social que lhes são próprios, devidamente referenciados nas denominações de cada *fã-clube*). As *galeras* não se distinguem tanto dos *fã-clubes*, exceto pelo fato de que não se associam, necessariamente, a alguma *aparelhagem*, mas ao universo festivo como um todo. Já as *equipes*, freqüentemente possuem os chamados *sons-automotivos*<sup>45</sup> (suntuosos equipamentos sonoros de automóveis) e costumam realizar encontros festivos entre seus pares, em balneários e *festas de aparelhagem*<sup>46</sup>. Portanto, há quem goste, não são poucos e, atualmente, pode se dizer que provém dos mais diferentes domínios e camadas sociais.

Foto 02: *Som-Automotivo* na Av. Almirante Tamandaré



Andrey Faro de Lima

Para se constatar tais considerações, basta atentar à “paisagem sonora” que se estende diariamente por Belém. As *festas de aparelhagem* não estão presentes somente nas letras das

<sup>45</sup> Esta questão será melhor abordada no próximo capítulo.

<sup>46</sup> Tais definições são muito mais de caráter heurístico. Não há distinções fixas entre um *fã-clube*, uma *equipe* ou uma *galera*. Um *fã-clube* pode tanto ser uma *equipe* quanto uma *galera* pode ser um *fã-clube*. Além do mais, existem *fã-clubes* de *fã-clubes*, como é o caso das Tubarões, *fã-clube* feminino da *equipe* de *som-automotivo* Tubarão.

canções de *tecnobrega*, *melody* e outras variantes da música *brega*, mas também na maneira como tais canções são *performatizadas* cotidianamente (quase sempre em alto volume), nos equipamentos sonoros de bares, automóveis, residências, rádios comunitárias, *carros-som*; o que nos oferece, desde já, a sensação constante deste fenômeno no contexto citadino.

Portanto, não se pode falar desta relativa “onipresença” sem considerar um dos principais elementos presentes neste processo, ou seja, o *tecnobrega*, a música das *aparelhagens*. O *tecnobrega*, pelas feições que possui (os mecanismos através dos quais é produzido, reproduzido e divulgado; os cenários, práticas e relações que *performatiza* em suas letras e ritmo), representa uma extensão direta das *festas de aparelhagem*<sup>47</sup>. Esta vertente da música *brega*<sup>48</sup>, também chamada de *brega das aparelhagens*, é quase uma constante na paisagem sonora da cidade<sup>49</sup>. Em várias situações são tantos os aparelhos a tocar *tecnobrega* em um espaço relativamente limitado que as muitas canções chegam a se emaranhar numa ampla profusão sonora.

Resultado da popularização das novas tecnologias de produção e reprodução de áudio; o *tecnobrega* adquiriu recentemente uma visibilidade expressiva, sendo comum nas festas e nas rádios (principalmente, nas mais populares), assim como nos aparelhos de som de carros, bares e residências.

Ao levantar a genealogia do *tecnobrega* surgem vários artistas considerados precursores deste gênero (Tonny Brasil, Nelsinho Rodrigues, Sivinho Santos, Jurandir), porém, segundo comenta Beto Metralha, produtor áudio-visual, foi certamente após o sucesso da banda Tecnoshow que o *tecnobrega*, como definição desta “nova” vertente do *brega*, tornou-se tão notório.

<sup>47</sup> De acordo com o musicólogo Nicholas Cook, há um *continuum* que indissociabiliza a experiência da música tanto como processo quanto como produto. Tal experiência é irredutivelmente social; que envolve, performaticamente, a reprodução de formas de expressão e comunicação diversas. “Processo e produto assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de performance” (COOK, 2006, p 14).

<sup>48</sup> De acordo com Maurício da Costa, *bregas* são quase todas as músicas de “cunho popular” tocadas nas rádios locais e vendidas nas lojas de discos populares e que representam o centro de um tipo de festa que se espalha por diversos bairros da cidade. Conforme verifica este autor, a emergência da música *brega* em sua versão “tipicamente paraense”, inicia-se em fins da década de setenta, com a difusão nas rádios locais de um estilo musical originado da mistura de elementos do bolero, do merengue e de “outros ritmos evocados por seus compositores” (COSTA, 2007 p. 15). Uma das características fundamentais que identificam o chamado *brega paraense* é o universo das *festas de brega*, cujo desenvolvimento acompanhou a ascensão do “movimento do *brega*” desde o início dos anos oitenta e que historicamente remonta aos boleros e merengues tocados nas festas de “gafieiras” e “cabarés” das periferias da cidade nos anos 50, 60 e 70. Festas estas sonorizadas pelas, posteriormente chamadas, *aparelhagens*.

<sup>49</sup> Bruno Borda, amigo e contemporâneo de academia certa vez comentou em uma aula do PPGCS que o *tecnobrega* lhe parecia indicar o próprio ritmo da cidade de Belém. Friso este comentário por considerá-lo bastante interessante. Só acrescentaria que talvez esta impressão decorra do fato de que este gênero musical e tudo que ele traz consigo, entremeia-se às redes de práticas e relações que se confundem na dinâmica citadina belemense.

[...] 2002, basicamente foi o ano que começou o *tecnobrega*. Tem muita coisa pra trás, mas não era tanto quanto foi em 2002. Que apareceu o Tecnoshow, que apareceu... tipo assim, foi o ano que o pessoal assimilou mais o ritmo. Que foi aquele ano que o pessoal começou a compor aquelas músicas com letra, que antigamente era mais letra de sacanagem, aquelas coisas sátiiras, ta entendendo. Aí a gente mudou o ritmo e ta aí até hoje, cara. (...) tinha um programa, eu fiz a batida, a Gabih escolheu a música, aí escolheu a letra. A melodia era uma versão, né. A melodia era aquela da música. Basicamente isso. Não tem muito mistério. Um programa de computador, um teclado, uma guitarra... (Beto Metralha. Entrevista realizada em 08\08\2007)

Esta opinião é endossada por Gabih Amarantos em entrevista fornecida ao Jornal do Comércio, de Recife, na qual a mesma ressalta o papel da banda Tecnoshow para a ascensão do *tecnobrega* e das *festas de aparelhagem*.

Tony Brasil foi o primeiro cara a gravar com bateria eletrônica, com música eletrônica, sem saber que estava criando um novo estilo. Ele é produtor musical, cantor e compositor. Isso há uns dez anos. O Jurandyr, de Castanhal, é o cara que deu o nome: *technobrega*. Ele é cantor e compositor, aquele da música ‘Chico Preto’. O Tony Brasil gravou com batida eletrônica, mas era uma batida mais lenta. O Jurandyr acelerou um pouquinho mais e deu o nome e a Tecnoshow foi quem fez o ritmo ser conhecido, estourar, explodir para todo o Brasil. Então, existem fases: antes Tecnoshow e pós-Tecnoshow. Eu acho que é esse fato de fazer música para aparelhagem, que é uma grande sacada. Todo o trabalho está vinculado às aparelhagens. Esse movimento que está sendo criado é bandas e aparelhagens juntas, porque a gente faz as músicas e eles executam as nossas músicas e elas estouram. Tem outras bandas, como a Technoecia, a Vôo Livre. (Gabih Amarantos – Jornal do Comércio. 21\03\2006).

O *tecnobrega* se consolidou como o mais eficaz de todos os tentáculos das *festas de aparelhagem*, levando-as para além de sua ordem puramente eventual. No entanto, deve-se compreender que tais tentáculos se imbricam numa lógica sutil que combina diversos elementos a aspectos significativos do *continuum* ordinário citadino, engendrando estilos de vida e visões de mundo.

Para ilustrar estas considerações, comentarei um episódio peculiar que ocorreu com um de meus interlocutores neste trabalho, E.F.<sup>50</sup>, estudante secundarista de 21 anos, morador do bairro Cidade Nova 08, em Ananindeua, área metropolitana de Belém. Numa das conversas que

<sup>50</sup> Os nomes das pessoas que entrevistei (ou apenas conversei) durante este trabalho, com exceção dos *dj's*, produtores, músicos e outros personagens notórios, foram todos abreviados.

tivemos, este me informou que não pertencia a *fã-clube algum* e por isso não se prendia a nenhuma *aparelhagem* específica (apesar da preferência por algumas), não as acompanhando a lugares que fossem distantes de sua casa. Costumava freqüentar somente as festas que ocorriam no Clube Ipanema, próximo a sua residência. Ao comentar sobre certos acontecimentos recentes, contou-me que no início do ano de 2005, havia conseguido um emprego de vigilante em uma rede de farmácias da cidade. O salário não era alto, mas permitiu que pudesse comprar, em muitas prestações, um aparelho de som que custava por volta de mil e oitocentos reais. No entanto, três meses depois acabou perdendo o emprego, o que deixou seu pai bastante irritado. Quando perguntei ao rapaz por que, mesmo com um salário baixo e trabalhando em um emprego instável resolveu comprar um equipamento tão caro, E.F. respondeu que era pela “pagação”, e concluiu seu relato comentando entristecido e ao mesmo tempo orgulhoso o fato de que, infelizmente, teve que devolver o aparelho à loja, mas o pouco tempo que permaneceu com o equipamento foi uma “pagação em toda a rua”. Indaguei a ele sobre do que se tratava a “pagação em toda rua”, este respondeu que o aparelho possuía uma série de recursos (enumerando termos que eu realmente desconhecia), e uma “potência” capaz de incomodar a vizinhança há “cinco quarteirões de distância”. Todos os seus amigos se reuniam em frente a sua casa para escutarem os “sucessos” tocados nas *festas de aparelhagem*. Nos finais de semana faziam churrasco, compravam bebidas e dançavam até o momento em que partiam rumo ao Clube Ipanema.

Como ressalta Antônio Maurício da Costa, o *brega* (leia-se também, neste caso, *festas de aparelhagem*) entremeia-se a todo um *ethos* e visão de mundo<sup>51</sup> característico de muitos grupos sociais da cidade.

[...] possui, portanto, sentido multifacetado localmente (música para o consumo, eventos ligados ao lazer, evocação de identidade regional, etc.) articulado ao modo de vida das classes populares: nos padrões de comportamento familiar, entre vizinhos e amigos, em relações amorosas, em problemas e trivialidades da vida cotidiana, nas festas típicas e momentos rituais, nas questões de trabalho e de lazer e etc. Basta observar as letras de muitas das canções. O fato é que o produto final desta “indústria cultural local”, por conta de sua ligação histórico-cultural, apresenta reverberações notáveis do “universo popular belenense”, ao mesmo tempo em que o público se reconhece nestas canções, ou pelo menos percebe sua autenticidade/legitimidade (COSTA, 2004, p. 37).

<sup>51</sup> Apesar deste autor não mencionar tais terminologias, tomei-as emprestado de Clifford Geertz, segundo o qual *ethos* corresponderia ao tom, ao caráter, à qualidade de vida de um povo, grupo ou sociedade, “seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas idéias mais abrangentes sobre ordem” (GEERTZ, 1989 p. 67).

Neste “estado de coisas”, talvez se possa encontrar algumas indicações que levem a compreensão de um pouco do que, afinal, consiste uma *festa de aparelhagem*.

## CAPÍTULO 03 – DO COTIDIANO À APOTEOSE: A FESTA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Ainda que as considerações anteriormente apresentadas já tenham contribuído para uma pertinente definição do que vêm a ser as chamadas *festas de aparelhagem* de Belém do Pará, vejo que a inserção de um *circunstaciamento* narrativo sobre minhas observações mais vivenciais é relevante. As questões até então inseridas neste trabalho, mesmo que oportunas do ponto de vista analítico tornar-se-ão pouco consistentes caso permaneçam descontextualizadas da experiência, ou seja, epistemologicamente deslocadas das interlocuções fornecidas pelo confronto etnográfico. Como ressalta Mariza Peirano, os dados etnográficos, para além das articulações teórico-analíticas iniciais, oferecem a possibilidade de revelar “no” pesquisador (e não “ao” pesquisador), determinados “resíduos” tidos como incompreensíveis, mas potencialmente significativos, decorrentes da relação construída entre as categorias nativas apresentadas pelos informantes e a observação do etnógrafo.

Dito de outra maneira, o lugar da pesquisa de campo no fazer da antropologia não se limita a uma técnica de coleta de dados, mas é um procedimento com implicações teóricas específicas. Se é verdade que técnica e teoria não podem ser desvinculadas, no caso da antropologia a pesquisa etnográfica é o meio pelo qual a teoria antropológica se desenvolve e se sofistica, quando desafia os conceitos estabelecidos pelo confronto que se dá entre i) a teoria e o senso comum que o pesquisador leva para o campo e ii) a observação entre os nativos que estuda. (PEIRANO, 1992, p. 8).

Reconheço aqui a importância de uma maior “tangibilidade etnográfica” dos percursos desta pesquisa, não para legitimar um presumível “estar lá” (ou “estive lá”), que me coadune mecanicamente a certos paradigmas de uma ciência marcadamente empírica, como é o caso da antropologia, mas, sobretudo, por motivos epistemológicos, uma vez que a apreensão sócio-significativa do fenômeno/tema desta produção trespassa, primeiramente, por uma intersecção de escalas *microssociológicas* e *interacionais* da qual de modo algum me excluo<sup>52</sup>. Como verifica

<sup>52</sup> Segundo Mariza Peirano, na antropologia, nem todos são necessariamente etnógrafos, há os mais inclinados e os menos inclinados para a pesquisa de campo. “Mas todo bom antropólogo aprende e reconhece que é na sensibilidade para o confronto ou o diálogo entre “teorias” acadêmicas e nativas que está o potencial de riqueza da antropologia. (PEIRANO, 1992, p. 10)

Clifford Geertz, o importante no trabalho do antropólogo é justamente sua especificidade complexa, sua circunstancialidade obtida a partir de uma *descrição densa* pormenorizada.

É justamente com essa espécie de material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo, principalmente (embora não exclusivamente) qualitativo, altamente participante e realizado em contextos confinados, que os megaconceitos com os quais se aflige a ciência social contemporânea – legitimamente, modernização, integração, conflito, carisma, estrutura... significado – podem adquirir toda espécie de atualidade sensível que possibilita pensar não apenas realista e concreta sobre eles, mas, o que é mais importante, criativa e imaginativa com eles (GEERTZ, 1989, p. 33).

A etnografia não pode ser entendida como uma justificativa conveniente à legitimação de possíveis elucubrações teóricas, pois é no confronto epistemológico fornecido pela experiência etnográfica, tal como se refere José C. Magnani (2002), que dados até então percebidos como fragmentários são devidamente arranjados em uma ordem que transcende tanto as construções nativas quanto as proposições que o pesquisador formulou em sua pesquisa; ao mesmo tempo em que carrega as marcas indeléveis de ambas as perspectivas: é mais ampla do que as explicações nativas, e mais densa que os esquemas iniciais do pesquisador<sup>53</sup>, pois agora traz consigo as referências ao “concreto vivido”, sobretudo quando se trata de estudos que consideram a “paisagem” na qual determinadas práticas se desenvolvem.

Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise (MAGNANI, 2002, p. 18).

Na medida em que estou a falar das *festas de aparelhagem*, refiro-me às múltiplas configurações interacionais que diferentes personagens (atores sociais) desenvolvem entre si, em

<sup>53</sup> Clifford Geertz, no artigo intitulado “Do ponto de Vista do Nativo”, chama justamente a atenção para os desníveis semânticos presentes nos movimentos de categorização de fenômenos e processos sócio-culturais diversos. Desníveis estes que o respectivo autor procura apreender pelas distinções entre os chamados conceitos de “experiência-próxima” e de “experiência-distante”: o primeiro é aquele que qualquer pessoa usaria para definir aquilo que seus semelhantes vêem, sentem, pensam, imaginam, etc., e que ele próprio entenderia facilmente se outros o utilizassem da mesma maneira. Já o último é aquele que especialistas de qualquer tipo utilizam para levar adiante seus objetivos científicos, filosóficos ou práticos. São escalas diferenciadas e não hierarquizadas de percepção. “Limitar-se a conceitos de experiência próxima deixaria o etnógrafo afogado e preso em um emaranhado vernacular. Limitar-se aos de experiência distante, por outro lado, o deixaria perdido em abstrações e sufocado com jargões” (GEERTZ, 1998, p. 89).

suas práticas e relações eventuais ou cotidianas à reprodução de uma dinâmica festiva; que consiste no que aqui identifico como a escala de reprodução imediata às *festas de aparelhagem*.

No caso deste trabalho, em particular, as considerações de cunho etnográfico se tornam pertinentes não somente pelas possibilidades aferidas em tais articulações ao apuro referencial de meu universo de pesquisa, mas, principalmente, por fornecerem um *circunstanciamento* desta dita escala de reprodução.

Neste capítulo apresentarei algumas observações referentes à minha experiência com o “mundo” das *festas de aparelhagem*, traçando e delineando dimensões mais particularizadas, não só como pesquisador, mas como mais um personagem que, de um jeito ou de outro, o vivencia cotidianamente. No que tange aos percursos etnográficos, estabeleci estratégias que privilegiaram observações para além dos momentos festivos pontualmente delimitados, considerando o fenômeno a partir de seus desdobramentos. Nestes termos, atribuí um nexo de escalas aproximativas do que denominei de “apoteose festiva” que, aí sim, envolve os eventos mais ou menos pontuais realizados pelas principais *aparelhagens* da cidade.

### 3.1 – PELAS RUAS, FEIRAS, ESQUINAS, BARES...

Como ressaltei noutro momento deste trabalho, a escolha pelo tema, as *festas de aparelhagem*, não decorreu de alguma empatia pessoal precedente. Antes de qualquer coisa, atribuo tal decisão a certas contingências ocorridas em minha trajetória de vida que, num primeiro instante, levaram-me a desenvolver um *estranhamento* deveras reativo do fenômeno em questão, mas que, posteriormente, permitiram que viesse a questionar e a refletir sobre este mesmo *estranhamento*.

Desse modo, embora reconhecesse, através de minhas redes sociais cotidianas, uma certa *familiaridade* com o universo de práticas e relações do qual as *festas de aparelhagem*, de uma forma ou de outra, participam, estava longe de me considerar um “iniciado” ou um *expert* (como muitos que encontrei nas festas e durante as entrevistas) no assunto. Sou um péssimo dançarino, quanto mais de ritmos como o *brega* e o *tecnobrega*, além de que, os gêneros musicais de meu interesse estavam bem distantes das *play list's* dos *dj's* das *aparelhagens* (depois descobri que nem tanto). O vestuário, as gírias, os cortes de cabelo, os trejeitos corporais; tudo que eu até então reconhecia como característicos dos protagonistas deste fenômeno me pareciam uma sucessão de exageros e bricolagens que flutuavam entre o vulgar e o caricato. Não posso deixar de destacar a

concepção que cultivava, pois para mim se tratava de uma “cultura” perniciosa, alienante e, obviamente, de péssima qualidade.

Ratifico que antes de realizar as primeiras tentativas reflexivo-epistemológicas de minhas percepções sobre este tema, tentativas estas que, porventura, culminaram na elaboração desta produção, foram raras as oportunidades nas quais estive “cara-a-cara” com uma *aparelhagem* em sua plena atividade<sup>54</sup>. Lembro-me dos “forrós” de final de semana que ocorriam na Universidade Federal do Pará – UFPA, sonorizados, exclusivamente, pela *aparelhagem* Panasonic<sup>55</sup>. Recordo-me, também, de alguns eventos relativos ao período junino - das alamedas, vilas e pequenos trechos de ruas locais fechados por tapumes para que ocorressem as festividades concernentes a esta época do ano<sup>56</sup>.

Constituía um mundo que, embora contemporâneo às minhas experiências mais cotidianas, não era uma “cultura” que compartilhasse ou mesmo legitimasse.<sup>57</sup> O interessante é que essa postura fez com que me perguntasse, após alguns percalços pessoais e acadêmicos, sobre o porquê de tanta ojeriza, buscando então possíveis referências que problematizassem melhor tal indagação; possibilitando assim um conhecimento menos parcial sobre este assunto<sup>58</sup>.

A primeira estratégia utilizada compreendeu (além da procura por referências teóricas que viabilizassem uma pré-aproximação) a imediata observação, na paisagem citadina, de tudo que reconhecesse, à primeira vista, como relacionado às *festas de aparelhagem*.

---

<sup>54</sup> No ano de 2002, participei de uma confraternização de fim de ano com funcionários (técnicos e pesquisadores) do Museu Paraense Emílio Goeldi. Na ocasião, a sonorização foi realizada pela *aparelhagem* Corcel Negro. Uma *aparelhagem* de pequeno porte contratada para esta festa.

<sup>55</sup> *Aparelhagem* de pequeno porte que sonoriza praticamente todas as festas promovidas pelos estudantes desta universidade.

<sup>56</sup> Atualmente as *aparelhagens* são quase indissociáveis desses eventos.

<sup>57</sup> Certa vez, no ano de 2004, em Manaus, participei de um congresso sobre cultura e sociedade na Amazônia, no qual estiveram presentes profissionais de diferentes áreas e estados do Brasil. Ao final deste evento, que durou duas semanas, ocorreu uma festa de confraternização entre os participantes. Lembro-me quando, no aparelho de som, começou a tocar uma canção da banda paraense Calypso e várias moças vieram em minha direção pedindo que eu as ensinassem a dançar. Disse a cada uma delas que era mais provável que elas me ensinassem. Foi quando uma colega do Paraná perguntou se eu era mesmo paraense. Confesso que aquela pergunta me deixou um pouco constrangido, procurei disfarçar e disse a ela que nem todo paraense gosta de *brega*.

<sup>58</sup> Se me é permitido citar uma frase de Roberto DaMatta que se tornou um verdadeiro *clichê* na antropologia brasileira, acabei por realizar aquela “velha” formula de transformar o exótico no familiar e/ou transformar o familiar em exótico. Mas DaMatta completa: “[...] em ambos os casos é necessária a presença dos dois termos (que representam dois universos de significação) e, mais basicamente, uma vivência dos dois domínios pelo mesmo sujeito disposto a situá-los e apanhá-los”. (DAMATTA, 1977, p. 28).

Foto 03: Bicicleta equipada com amplificadores sonoros, Centro Comercial de Belém



Andrey Faro de Lima

De início verifiquei, por meio de meus trajetos urbanos habituais<sup>59</sup>, várias faixas amarradas em postes de transmissão elétrica nos mais diferentes pontos da cidade<sup>60</sup>. Nestas, liam-se anúncios com as datas e o endereço das muitas *festas de aparelhagem* que ocorrem nos finais de semana<sup>61</sup>. Notei também vários cartazes com propagandas de *aparelhagens* em postes e muros da cidade<sup>62</sup>.

Observei os adesivos com as logomarcas das principais *aparelhagens* e *fã-clubes* grudados em pára-brisas de automóveis e coletivos. Não era incomum que um ou outro

<sup>59</sup> Apesar de morar num perímetro que, acredito, não se confunde plenamente com as áreas consideradas mais abastadas da cidade, era em minhas idas à Universidade Federal do Pará que aproveitava para observar melhor vários destes elementos. A UFPA localiza-se à margem do Rio Guamá, entre bairros reconhecidamente populares e periféricos: o Guamá e a Terra-Firme.

<sup>60</sup> Houve locais, sobretudo em áreas consideradas mais “periféricas”, que encontrei cerca de três a quatro faixas penduradas em um mesmo poste e com diferentes anúncios.

<sup>61</sup> Outras duas modalidades publicitárias verificadas foram os *carros-som* e as bicicletas acopladas a amplificadores de som. Ambos circulam pelas ruas da cidade com seus equipamentos realizando propagandas de festas e outros anúncios. Algumas bicicletas chegam a ter nomes, cores e *designers* diferenciados, curiosamente, nas suas devidas proporções, semelhantes às *aparelhagens*.

<sup>62</sup> Vi várias vezes os caminhões-baú que fazem o transporte dos equipamentos das *aparelhagens*. São facilmente identificados pelas fotos e logomarcas que trazem estampadas.

*tecnobrega* estivesse tocando em alto volume nos aparelhos de som destes veículos, e a reação de muitos transeuntes próximos quase sempre demonstrou cumplicidade (cantando as letras ou realizando discretas coreografias ou fragmentos de passos de dança) ou repúdio (inclusive com comentários bem declarados). O curioso é que os equipamentos sonoros de muitos destes carros lembram bastante a tecnologia e os *designers* das *aparelhagens*, com luzes, cores e vários amplificadores. São os chamados *sons-automotivos*, motivos de exibição e status nos encontros juvenis realizados em frente às *casas noturnas* da cidade onde ocorrem festas com ou sem *aparelhagens*, nos balneários locais e em qualquer outra circunstância e espaço propícios a tais sociabilidades<sup>63</sup>.

Além dos já citados *sons-automotivos* que, por sinal, não são raros, destaco também, a música proveniente de bares e residências, principalmente os situados nas áreas mais “periféricas” da cidade<sup>64</sup>.

Em algumas circunstâncias (nos coletivos, bancos, supermercados, etc.) presenciei conversas entre jovens ou entre pessoas “mais velhas” sobre *festas de aparelhagem*. Estas conversas, geralmente, envolviam algum comentário comparativo acerca da qualidade de uma ou de outra *aparelhagem*, paqueras ocorridas durante as festas, as agendas festivas para os finais de semana, dentre outros comentários similares. Do mesmo modo, havia aqueles que emitiam considerações nem tanto entusiásticas, principalmente sobre a “poluição sonora” ocasionada.

Percebi pequenos aparelhos de som presos em postes de iluminação, chamados de *rádios-cipó*, localizados em vários trechos da cidade, especialmente, nas áreas reconhecidamente mais “periféricas”, nas feiras e no centro comercial. As *rádios-cipó* são difusoras comunitárias que tocam canções “populares” e fazem propagandas de pequenos estabelecimentos comerciais. Reparei que alguns dos principais sucessos das *festas de aparelhagem* (canções de *merengue*, *brega*, *tecnobrega* e *melody*) praticamente resumem o repertório musical destas rádios.

---

<sup>63</sup> É necessário frisar que todas essas práticas não se restringem ao universo exclusivo das *festas de aparelhagem*, pois correspondem a formas de sociabilidade de muitos jovens em diferentes cidades brasileiras e no mundo.

<sup>64</sup> Muitos desses bares mantêm o alto volume de som ainda que estejam sem nenhum freguês.

Foto 04: *Rádio Cipó* no bairro da Campina



Andrey Faro de Lima

Nas áreas (e horários) mais comerciais, como feiras e centros varejistas, é comum que hajam, além das muitas faixas e cartazes com propagandas de *aparelhagens*, várias *rádios-cipó*, bares e camelôs que, juntos, parecem encenar uma espécie de *potlatch*<sup>65</sup> sonoro com as canções típicas das *festas de aparelhagem* e com a capacidade de seus equipamentos<sup>66</sup>. Os camelôs, freqüentes nas feiras e no centro comercial da cidade, freqüentemente realizam suas atividades em meio às canções de *tecnobrega*, contribuindo para a divulgação através do comércio de *cd's* de música *brega*<sup>67</sup>.

Apesar da presença quase corriqueira do *tecnobrega* na paisagem sonora da cidade, confundindo-se às atividades rotineiras de muitos trabalhadores e transeuntes, não me pareceu que estes permanecessem indiferentes às influências rítmicas, melódicas e, por que não dizer,

<sup>65</sup> O termo *Potlatch*, difundido por Marcel Mauss em seu notório *Ensaio Sobre a Dádiva* e empregado metaforicamente por mim, refere-se àquelas prestações totais competitivas, de caráter essencialmente usurário e sumptuário.

<sup>66</sup> O que, por sinal, também ocorre durante os diversos encontros de *sons-automotivos*.

<sup>67</sup> Alguns estabelecimentos comerciais costumam fazer propagandas de produtos e promoções utilizando-se de um microfone ligado a uma caixa amplificadora na entrada das lojas. Entre um e outro anúncio são tocados *tecnobregas*, *merengues*, *forrós* e demais ritmos bastante requisitados em *festas de aparelhagem*.

poéticas deste gênero<sup>68</sup> musical. Há sempre um momento para rápidos e discretos lances de pernas com a destreza de quem conhece muito bem os passos e coreografias que fazem o sucesso das *festas de aparelhagem*<sup>69</sup>.

Tornou-se interessante que a primeira estratégia de aproximação da *realidade* que procurei compreender, fosse a “simples” observação, no cenário urbano-social a minha volta, de fenômenos que até então passavam desapercebidos. Tudo isso sem necessariamente estabelecer maiores mudanças em meus trajetos mais ou menos rotineiros. No entanto, a presença de qualquer elemento considerado relativo ao, supostamente identificado, “mundo das *aparelhagens*” (a música, as festas, as propagandas e anúncios, as danças), tornava-se tão recorrente que, durante as primeiras tentativas de aproximação etnográfica, cheguei a acreditar que se tratasse de um universo quase generalizado na cidade. O que não deixa de ser verdade. Todavia, reconheço que tais conclusões se deram mais pela *pré-diferenciação* que construí deste universo como um sistema objetivamente delimitável. Vejo que não se pode, em tese, reconhecer que toda a complexidade de práticas e relações que compõem a dinâmica urbano-social de Belém esteja necessariamente e diretamente relacionada ao “mundo” das *festas de aparelhagem*, mas que há uma *dialeticidade* característica na qual um e outro: a cidade (suas implicações metropolitanas e configurações urbanas, econômicas e sociais, redes de produção, informação, comunicação, sociabilidade, dentre outros aspectos contemporâneo-citadinos) e a *festa*, em seu sentido mais amplo, engendram-se mutuamente<sup>70</sup>.

O reconhecimento desta relação talvez represente uma das principais considerações desenvolvidas neste momento do trabalho, durante estas observações ao mesmo tempo casuais e deliberadas.

<sup>68</sup> Esta dimensão mais “vulgar” e reificada da vida citadina, talvez represente um dos principais motores de todo este “estar-junto” que diz respeito às *festas de aparelhagem*. Trata-se do *costume*, nos termos de Michel Maffesoli, um laço sutil que não é, necessariamente, formalizado e nem verbalizado, a não ser acessória e raramente. O *costume* seria o não-dito, o ‘resíduo’ que fundamentaria o estar-junto. Como nos indica Michel Maffesoli, “basta lembrar que o costume, como expressão da sensibilidade coletiva, permite, *stricto sensu*, um *ex-tase* no quotidiano. [...] Como se vê, não é necessário reduzir o *ex-tase* a algumas situações extremas particularmente tipificadas (MAFFESOLI, 2006, p. 61).

<sup>69</sup> Observei que ao se tocar canções com letras satíricas, nas barracas de camelôs e feirantes, é comum uma certa jocosidade entre colegas de trabalho. Há letras que falam de homens que são traídos porque suas esposas foram, às escondidas, a uma *festa de aparelhagem*. No refrão, uma voz feminina pergunta “cadê o corno?”. Algumas pessoas logo reagem apontando para seus colegas ao lado.

<sup>70</sup> A dinâmica citadina, consoante frisa José C. Magnani, é uma variável relevante quando se estuda certos fenômenos sociais reproduzidos em contextos urbanos, já que a cidade é o resultado do entrecruzamento de múltiplas práticas e relações. Os mais diferentes atores sociais, “por meio do uso vernacular da cidade (do espaço, dos equipamentos, das instituições) em esferas do trabalho, religiosidade, lazer, cultura, estratégias de sobrevivência, são os responsáveis por sua dinâmica cotidiana” (MAGNANI, 2002, p 18).

### 3.2 – A CIDADE DAS APARELHAGENS

Embora as estratégias iniciais de aproximação do que chamo de “mundo” das *festas de aparelhagem* tenham sido fundamentais, ocasionando mudanças relevantes em minhas percepções urbano-sociais, estava a lidar com um fenômeno que ainda me era relativamente *estranho*, pois, apesar do interesse, eu não era mais que um atento (porém, *distante*) expectador, fazendo observações da “varanda” de minhas confortáveis rotinas. Tornaram-se necessárias, neste ínterim, novas escalas aproximativas que, consequentemente, teriam implicações diretas em minhas redes de relações e interações cotidianas. Comecei então a procurar - na Internet, em jornais, revistas e outros periódicos impressos - possíveis referências ao tema pesquisado e demais correlações. Procurei também em alguns locais da cidade, pontos específicos nos quais se comercializam *cd's* de *tecnobrega*, *melody*, *merengue* e outros gêneros “típicos”. Concomitantemente, passei a manter-me informado sobre as agendas semanais das *aparelhagens*, acompanhando matérias e programas televisivos e radiofônicos dedicados ao tema<sup>71</sup>.

#### 3.2.1 – Páginas da Internet, Jornais e Revistas

As pesquisas na Internet foram realizadas através de *sites de busca* que mapeiam possíveis referências a um determinado assunto pela inserção de palavras-chave. Durante as primeiras buscas surgiram centenas de referências diretas e indiretas às *festas de aparelhagem* - *sites* de algumas *aparelhagens*, *fã-clubes* e especializados em música paraense. Encontrei alguns artigos de cunho jornalístico, propagandas e anúncios, imagens digitalizadas, pequenos vídeos e, principalmente, *sites de relacionamento* (nos quais os usuários conversam entre si sobre questões pessoais e genéricas: preferências e interesses estéticos e artísticos, relações amorosas, etc.). Nestes últimos, a maioria das menções ao mote aqui tratado envolve as mesmas questões verificadas por meio da observação direta, ou seja: paqueras, flertes, ciúmes e querelas, a qualidade sonora das *aparelhagens*, o carisma dos *dj's*. Há também, é claro, quem use a respectiva rede mundial de computadores para declarar seu desprezo ou incômodo com a presença destas festas/músicas na cidade.

<sup>71</sup> Por mais irônico que possa parecer, esta subseqüente estratégia de aproximação demandou pouco que saísse de minha residência para realizar as pesquisas, embora tenha provocado mudanças significativas em minhas rotinas de vida.

Procurei, ainda na Internet, edições dos principais jornais locais (e alguns jornais de outras regiões), veiculadas diariamente em seus *sites* (versões digitais das edições); que trazem matérias e artigos sobre as *festas de aparelhagem*. Não foram poucas as referências, que abordam, principalmente (além de propagandas e anúncios), a visibilidade que as *aparelhagens* e o *tecnobrega* adquiriram atualmente. Além das buscas na Internet, realizei pesquisas em jornais impressos e revistas<sup>72</sup> locais e nacionais. As alusões ao assunto em questão mostraram-se bastante semelhantes às verificadas durante a pesquisa “virtual”, com matérias sobre a trajetória e o sucesso das *aparelhagens* e *dj's*, e propagandas.

### 3.2.2 – Bancas de Camelôs

Em paralelo às pesquisas acima citadas, tratei de procurar pelas produções fonográficas: *cd's* e *dvd's* de música *brega*, *tecnobrega*, *merengue*, *zouk*, *cúmbia*, dentre outros ritmos evocados nas festas. Meu primeiro gesto foi ir até a Avenida Presidente Vargas, no centro da cidade e repleta de camelôs em toda sua extensão, onde logo encontrei uma infinidade de produções. Os *cd's* de *tecnobrega* são raros nas lojas de discos da cidade, não só porque as canções são produzidas e reproduzidas de maneira quase artesanal, mas porque praticamente não se “lançam” álbuns de *tecnobrega*<sup>73</sup>. As canções são comumente veiculadas diretamente nas festas e em algumas rádios locais (inclusive, comunitárias), sendo, por sinal, propagadas nestas circunstâncias. Percebi este processo (que o antropólogo Hermano Vianna chegou a denominar, acredito eu que com um certo exagero, de “cadeia produtiva do *tecnobrega*”) quando entrevistei *dj's* e produtores, conversei com alguns camelôs, observei os encartes dos *cd's* e escutei as gravações.

Não é difícil encontrar *cd's* de música *brega* na cidade, os muitos camelôs que atuam neste ramo de atividade podem ser encontrados em qualquer bairro de Belém e área metropolitana, nas esquinas, nos bares, entrada de casas de festas, feiras, praças e no centro comercial<sup>74</sup>. Os encartes, assim como as canções, possuem características visivelmente

<sup>72</sup> Apesar de toda a visibilidade contemporânea deste fenômeno, foram poucas as referências em revistas. A única que encontrei foi a revista *Brega Mania*, que saiu de circulação no ano de 2003.

<sup>73</sup> A exceção fica para poucos grupos como: *Tecnoshow*, *AR-15*, *N-Sinc*, *Bruno e Trio* e *Katrina*. Ainda assim, os álbuns desses grupos são consumidos, majoritariamente, em suas versões “piratas”.

<sup>74</sup> Estes camelôs também comercializam *cd's* de grupos e artistas de outros gêneros musicais além de *dvd's* com filmes gravados a partir de um original ou adquiridos na Internet de maneira “não declarada”. Tais produções são

artesanais. Os primeiros são recortes de papel A-4 com informações sobre as canções impressas e fotocopiadas em impressoras domésticas. Geralmente, as capas dos cd's trazem fotos de mulheres seminuas adquiridas em *sites* da Internet, ou com as logomarcas de algumas *aparelhagens*. A maioria das gravações de cd's de *tecnobrega* é feita durante as *festas de aparelhagem*. Nestas gravações pode-se escutar as intervenções sonotécnicas realizadas pelos *dj's*, as vinhetas com referências às *aparelhagens* e demais práticas sonoro-performáticas que ocorrem nas festas. De acordo com alguns camelôs, esta prática não ocorre simplesmente porque são as *aparelhagens* as grandes divulgadoras do *tecnobrega*, há um público que tem preferência por esta forma de reprodução, pois traria consigo o ambiente das festas para qualquer ocasião. Mas há também aqueles que se mostram bastante incomodados com esta prática, já que as músicas são o tempo todo atravessadas pelas intervenções dos *dj's*.

Foto 05: Camelôs no Centro Comercial de Belém



Andrey Faro de Lima

---

chamadas popularmente de “piratas”. Esta questão tem sido motivo de muita controvérsia quando se trata das produções de *tecnobrega*, já que a grande maioria destas não possui nem o original.

Talvez aqui esteja um dos aspectos que mais vinculam, na prática, o *tecnobrega* às *festas de aparelhagens*. É quase impossível escutar uma canção deste gênero sem ouvir as vinhetas características das *aparelhagens*. Em várias situações, ao atentar para algum *tecnobrega* que ecoara no horizonte urbano de Belém pensei que, ali próximo, estivesse a acontecer alguma festa, quando na verdade era apenas o aparelho sonoro de um carro, bar ou residência.

Ainda nesta “garimpagem” musical, a Internet se tornou bastante oportuna, pois foi por meio desta que *baixei* (transferei para o meu computador) várias canções adquiridas em *sites* especializados na musica *brega*.

Passei a escutar com certa freqüência, deliberadamente e por conta de minhas atividades, aqueles gêneros musicais que tanto havia repudiado. Em nenhum momento procurei tornar-me um admirador das canções (apesar de que, confesso, hoje aprecio uma “boa” canção de *tecnobrega* e alguns *bregas* “mais antigos”, mas, confesso também que o *melody* nunca me foi muito interessante, considero-o “adocicado” demais), porém os meus velhos *cd's* de *jazz*, *rock* e *blues* tiveram que dividir espaço com estes vizinhos inesperados, mas nem tão indesejados. Posso dizer, evitando qualquer pragmatismo, que ritmos como o *tecnobrega* parecem ser muito eficientes às realidades que *performatizam*, ou seja, cúmplices de universos festivos complexos e abrangentes.

### **3.2.3 – Ondas, Sinais, Sintonias e Freqüências**

A veiculação das *festas de aparelhagem* nos meios televisivos e radiofônicos é tão recorrente que não precisei de grandes articulações para tornar-me um assíduo telespectador e ouvinte das propagandas e programas direcionados ao público entusiasta; fosse por curiosidade ou por contingência circunstancial, antes mesmo que viesse a investir nesta pesquisa, não foram poucas as situações em que verifiquei tal aspecto. Em coletivos, “churrascos”, bares ou em meus finais de semana mais “caseiros”, lá estavam as *aparelhagens* se fazendo presentes.

De sexta a domingo são apresentados, em algumas rádios e emissoras, quase que seqüencialmente, vários programas direcionados aos admiradores das *festas de aparelhagem* e da música *tecnobrega*.

A maioria dos programas televisivos é exibida durante os finais de semana pela *Rauland*, emissora local de rádio e televisão. Há cerca de seis programas<sup>75</sup> que vão ao ar nos períodos da tarde e da noite. Com exceção dos programas *Pará-Show* e *Boteco do Sexta*, todos os demais são promovidos pelos proprietários das principais *aparelhagens* da cidade, que custeiam um horário semanal para a divulgação de seus empreendimentos. Durante o sábado são veiculados, seqüencialmente, o *Na Freqüência na TV*, da *aparelhagem* Tupinambá; o *Calhambeque da Saudade*, da *aparelhagem* Brasilândia e o *Mega Príncipe Negro*, da *aparelhagem* de mesmo nome, sendo apresentados pelos *dj's* representantes de cada uma das *aparelhagens* e seguem praticamente o mesmo roteiro: exibem imagens das festas mais recentes, anunciam patrocinadores, realizam sorteios promocionais, mandam recados e abraços a freqüentadores, *fã-clubes* e demais personagens e, principalmente, fazem muita autopromoção (inclusive, com comparações entre uma ou outra *aparelhagem*) - convidando recorrentemente o expectador a participar das festas que, por sua vez, são o tempo todo valorizadas e elogiadas. A ênfase recai sobre a qualidade sonora e tecnológica “extraordinária” das *aparelhagens*, o público (“galera bonita e gente boa”), a segurança das festas, o carisma e a competência técnica dos *dj's*. Pelas imagens exibidas, pude acompanhar festas que ocorriam em todos os finais de semana nos mais diferentes locais da cidade.<sup>76</sup>

Há também programas sobre entretenimento em geral (eventos festivos que acontecem na cidade), como é o caso do *Pará Show*, apresentado por Sílvia Gil, e programas de auditório, como o *Boteco da Sexta* (veiculado pela Rede Brasil/Amazônia - RBA), apresentado por Anaice. Nestes, as *festas de aparelhagem* estão sempre presentes em suas pautas.

Ocasionalmente ocorrem matérias, reportagens e participações de músicos e *dj's* em programas locais e nacionais<sup>77</sup>, além das propagandas em intervalos comerciais.

A presença das *festas de aparelhagem* nas rádios locais é ainda mais recorrente<sup>78</sup>, já que ritmos como o *technobrega* e o *brega melody*, assim como os anúncios de festas pela cidade, são freqüentes nas programações das rádios consideradas mais “populares” ou “comerciais”. Os programas direcionados aos apreciadores são, majoritariamente, apresentados por *dj's*. Segundo

<sup>75</sup> Alguns programas acabam logo que estréiam, enquanto outros surgem.

<sup>76</sup> A exibição de vídeos com imagens das últimas festas ocorridas antes da veiculação do programa serve para comprovar a qualidade das festas e das *aparelhagens*.

<sup>77</sup> Isto será melhor abordado no próximo capítulo.

<sup>78</sup> Os programas de rádio destinados ao público das *festas de aparelhagem* antecederam seus correlatos televisivos, já que estes últimos surgiram em meados de 2005, quando haviam vários programas nas rádios.

alguns entrevistados, os programas de maior sucesso são o *Freqüência Liberal*, apresentado por *dj* Dinho e exibido pela *Liberal FM*; o *Batidão do Príncipe*, comandado pelos *dj's* Edílson e Edielson do *Príncipe Negro* e veiculado pela *Marajoara FM*; o *Festa Pop*, da *Rauland FM*, apresentado pelos *dj's* Élison e Juninho do Superpop, dentre outros (*Mexe Pará, Armazém da Saudade, Poderoso Rubi, Na Onda*); e incluem elementos que os caracterizam de maneira a aproximá-los *performaticamente* do “ambiente” festivo<sup>79</sup>, ou seja, são realizadas e inseridas algumas intervenções sonotécnicas e vinhetas referentes às *aparelhagens* durante a reprodução das canções. Entre uma canção e outra, o *dj/apresentador* manda abraços e recados a vários *fã-clubes, equipes, galeras, turmas e grupos de amigos*; e sorteia convites e souvenires de festas e *aparelhagens*. Obviamente os gêneros que compõem as *play list's* destas programações se resumem, exclusivamente, aos sucessos das festas: o *funk, tecnobrega, melody, zouk*.

Através destes recursos comunicacionais as *festas de aparelhagem* tendem a se perseverar esteticamente por uma via de mão dupla na qual vê-se a dinâmica urbano-social permeada por performances significativas que se direcionam ciclicamente à “apoteose festiva”. Se se conceber heuristicamente este processo, observa-se que este movimento extrapola os limites entre a festa e o cotidiano: a ludicidade e a vida séria.

### 3.2.4 – Cancelas, Frestas, Portas e Janelas

Como já havia dito, não precisei de grandes incursões para manter-me informado sobre as seqüentes e constantes novidades do “mundo” das *festas de aparelhagem*. Até certo ponto, por sinal, parecia-me que tais novidades muitas vezes vinham até a mim sem que eu deliberadamente as procurasse.

No início de minhas pesquisas sobre o concernente tema pude observar, desde já, este aspecto pelas situações nem sempre agradáveis nas quais, de súbito, ainda pela manhã, acordava assustado e completamente atordoado em consequência do estrídulo promovido pelos vários

<sup>79</sup> Aqui, cabem algumas considerações mais pormenorizadas sobre esta questão. Ao tratar dos recursos performáticos utilizados pelos apresentadores destes programas, não estou a me referir somente ao que é dito, mas como é dito (e de onde) por estes apresentadores. È neste ínterim que se tornam oportunas as considerações de Victor Turner e Richard Schechner acerca da dimensão performática do rito, em que a performance funcionaria como um “meta-teatro”, indicando, pelo jogo sutil das formas de expressão e comunicação (geralmente não-verbais), aspectos da *realidade*. No entanto, vê-se que a via inversa e complementar também se faz efetiva, no momento em que a “eficácia” da performance, de que falam estes autores, antes de indicar aspectos do cotidiano através do rito (ou do teatro), pode muito bem indicar, no cotidiano, aspectos significativos do ritual (festa).

*carros-som*<sup>80</sup> que circulam lentamente pelas ruas da cidade (geralmente, pelas vias próximas ao local da festa). Estes *carros-som*, automóveis equipados com amplificadores de som, informam os moradores e demais transeuntes (mesmo que estes não queiram) sobre as *aparelhagens*, os locais e os horários das festas que acontecerão nos finais de semana, aproveitando para distribuírem cortesias aos que, porventura, sinalizem ao motorista ou ao carona o seu devido interesse<sup>81</sup>.

Foto 06: *Carro-Som*



Henrik Moritke

No entanto, nem sempre estive disposto a dar atenção aos sonoros anúncios que iam e vinham durante todas as manhãs de finais de semana (e outros momentos do dia e da semana), até porque, apesar de sua relevância etnográfica, nunca considerei esta prática tão imprescindível

<sup>80</sup> Os *carros-som* são contratados pelos promotores das festas (que não necessariamente são as *aparelhagens*), para divulgarem os eventos. Esses *carros-som* são meios publicitários que há muito já figuram na paisagem urbano-sonora de Belém, realizando anúncios de pequenos comércios e eventos de bairro. No caso em questão, circulam geralmente pelas ruas próximas ao local em que ocorrerá a festa, até o fim da tarde. Como os espaços destinados à realização de festas se tornaram cada vez mais heterogêneos, estes *carros-som* têm circulado por praticamente todos os bairros da cidade.

<sup>81</sup> Associado a estes anúncios mais referenciais há também outras informações específicas sobre as festas que as singularizam diante das várias festas que já ocorreram ou ocorrerão na cidade. Daí há sempre o anúncio do aniversário ou estréia de algum *dj* ou mesmo da *aparelhagem* referenciada; do lançamento do “mais novo” *dvd* ou de outra novidade tecnológica.

para o registro das agendas das principais *aparelhagens*<sup>82</sup>. Poderia muito bem aguardar, logo pela manhã, as notícias e informações trazidas pelos principais impressos locais. Certamente, as datas e endereços das *festas de aparelhagem* estariam estampadas em seus cadernos de entretenimento. Quem sabe, por acaso, não encontrasse alguma matéria sobre o assunto, era bem provável Havia também os *websites* das *aparelhagens* e temas relacionados. No mais, bem antes de qualquer evento, as propagandas televisivas e radiofônicas e as diversas faixas e pôsteres espalhados pela cidade mantinham-me sempre informado, ainda que não quisesse<sup>83</sup>.

Os percursos (e percalços) aqui apresentados: a procura por produções fonográficas, as buscas na Internet e os registros das agendas das *aparelhagens*, levaram-me a uma etapa diferenciada de aproximação, pois passei a considerar uma dimensão do fenômeno que é pública, mas que até aquele momento era deliberadamente ignorada ou negligenciada por mim. Se nunca havia mostrado interesse pelas *festas de aparelhagem* e *cd's* e *dvd's* de *tecnobrega*, procurar matérias e artigos digitais e impressos sobre o tema e, até mesmo, atentar para os anúncios dos *carros-som*, da televisão e das rádios (o que muitos praticam cotidianamente), levaram-me a realizar certas atividades que influenciaram minhas percepções do espaço urbano-social a minha volta.

Porém, aproximar-me de modo mais “efetivo” do que identifico como a “apoteose” (conforme characterizei) de todos estes desdobramentos, tornou-se imperativo. Por “apoteose”, refiro-me à catalisação temporal, espacial e relativamente definida deste fenômeno, ou seja: as *festas de aparelhagem* em seu sentido estrito. O que pressupõe ir às festas e aproximar-me dos que aqui considero “protagonistas imediatos” destes eventos festivos, a saber: o público e as *aparelhagens* (*dj's* e outros profissionais relacionados). Pressupõe também incluir demais personagens que possuem sua imagem associada às *festas de aparelhagem*. Para tanto, utilizei-me de minhas redes de relações pessoais, o que inclui vizinhos, parentes e “conhecidos” já

<sup>82</sup> Parece curioso que alguns dos momentos mais “desconfortáveis” de minha pesquisa não corresponderam a alguma representação “típica” e romântica da solidão que experimentam os antropólogos em seu trabalho de campo, afastado de seu gabinete e contemporâneos (o famoso *anthropological blues*, de que nos fala DaMatta), mas sim, as vezes em que escutei e observei, nas primeiras horas da manhã, os *carros-som* que circulavam insistentemente pela rua na qual resido e demais ruas adjacentes.

<sup>83</sup> Quando o evento, porventura, ocorreu em um local próximo a minha residência, observei que esta modalidade publicitária assumia proporções radicais. Aumentavam expressivamente a quantidade de *carros-som*. Por toda vizinhança corriam os mais diferentes comentários: quem vai, quem não vai, com que roupa ou sapato, com que penteado, em que local seria o ponto de encontro dos amigos e conhecidos. Se houvesse algum membro de *fã-clube* na vizinhança, este seria o “informado” das “novidades” e “fofocas” sobre a festa.

iniciados neste universo<sup>84</sup>, assim como figuras notórias do meio artístico. Em alguns casos, valeu a perseverança e a disposição em estabelecer diálogos, mesmo breves, com personagens que são verdadeiros “astros” da “cena” *aparelhagem/tecnobrega*<sup>85</sup>.

As *festas de aparelhagem*, tal como as defino, trazem consigo, em sua composição semântica e social, a dimensão pública e a visibilidade que lhes são inerentes, e a relação tecida entre público<sup>86</sup> e *aparelhagens* a partir de uma cumplicidade estética que culmina na conformação da ordem festiva. Esta definição resume e indica o cenário estabelecido entre as cinco maiores *aparelhagens* da cidade (*Superpop*, *Tupinambá*, *Rubi*, *Brasilândia* e *Príncipe Negro*)<sup>87</sup> e o público em geral (entusiastas, admiradores, *fã-clubes* e demais freqüentadores)<sup>88</sup>. Nestes termos, apresentarei algumas referências, ainda que genéricas, sobre as *aparelhagens*, suas trajetórias e contornos contemporâneos<sup>89</sup>.

### 3.3 – AS SUPERAPARELHAGENS

As principais *aparelhagens* de Belém (e, consequentemente, do estado do Pará) atualmente, possuem, nas suas trajetórias, momentos ora distintos ora similares, apesar de que

<sup>84</sup> Tudo desenvolvido em meio a uma certa informalidade fora e dentro das festas.

<sup>85</sup> Devo acrescentar, nesta composição etnográfica, os encontros de *fã-clubes equipes* e *galeras* durante os finais de semana para a preparação e elaboração de coreografias e danças que são exibidas durante as *festas de aparelhagem*. Estes encontros (chamados de *ensaios*), que, obviamente, estabelecem, recorrem e reafirmam os laços de afetividade e sociabilidade entre os membros de tais associações, são realizados em diversos espaços (residência de algum integrante, pequenas sedes comunitárias, praças, galpões, salões) consoante a configuração, posição e capacidade de navegação social dos integrantes e do grupo. Em minhas pesquisas participei de um *ensaio* da Galera do Comércio (GDC), em uma Casa Noturna no bairro Cidade Velha. Neste ensaio, os integrantes (alguns dos membros considerados mais capacitados por seu potencial performático durante as danças ou por sua liderança) elaboravam coreografias específicas para cada canção que tocaria nas festas. O próprio ensaio já era uma festa, com cervejas, paqueras, músicas e danças.

<sup>86</sup> Segundo considerei, entendo esta dimensão estética e afetiva conforme os termos de Michel Maffesoli, ou seja, como formas de sentir e vivenciar em comum certas experiências no quotidiano. O quotidiano “serve de matriz a partir da qual se cristalizam todas as representações: trocas de sentimentos, discussões de botequim, crenças populares, visões de mundo e outras tagarelices sem consistência que constituem a solidez da comunidade de destino” (MAFFESOLI, 2006, p. 41). Neste caso em questão, estas experiências são diluídas na ordem quotidiana através de uma *performatização* destas experiências. Tais *performatizações*, até então fragmentárias, tendem a se cristalizar e se condensar por meio da (e na) ordem festiva.

<sup>87</sup> Outras *aparelhagens* também participaram deste cenário, mas já se extinguiram ou perderam espaço significativo, como o Jacksom, o Ciclone e o Crocodilo.

<sup>88</sup> Uma festa de *aparelhagem*, como os próprios *dj's* ressaltam, envolve uma série de profissionais que, direta ou indiretamente participam de sua reprodução, dos vendedores de churrasco ao *festeiro*, figura que faz a intermediação entre as *aparelhagens* e os promotores das festas. De acordo com Maurício da Costa (2007), dependendo da dimensão empresarial das *aparelhagens*, diversas funções podem existir: motoristas de caminhão, recepcionistas/gerentes, marceneiros, pintores, técnicos, dentre outros profissionais. Aqui, dou ênfase ao público das festas e aos *dj's* das *aparelhagens*.

<sup>89</sup> Durante a pesquisa freqüentei, esporadicamente, algumas festas e *aparelhagens* de “menor porte”.

suas feições mais contemporâneas têm se assemelhado cada vez mais (mesmo considerando a busca pela diferenciação).<sup>90</sup> Constituem *aparelhagens* de grande porte que, pelas proporções assumidas, são comumente chamadas de *superaparelhagens*. Possuem notória visibilidade e projeção local; os melhores e maiores aparatos tecnológicos; atraem um público expressivo para cada uma das festas que realizam em todos os finais de semana; têm uma grande quantidade de *fã-clubes* e são temas da maioria das canções compostas para e por este universo festivo.

De certo modo, a definição “fenômeno das *aparelhagens*”, que por si só já traz uma dimensão marcadamente pública, expressa-se pelas redes festivas traçadas pelas *superaparelhagens*.

A mais antiga é a *aparelhagem* Poderoso Rubi – A Espaçonave do Som, de Gilmar Santos (ou *dj* Gilmar)<sup>91</sup>. Assim como as demais *superaparelhagens*, é um empreendimento familiar cuja gerência foi devidamente repassada, geracionalmente, para as mãos de parentes ou “agregados”.<sup>92</sup>

O Rubi surgiu no início da década de cinqüenta (quando as *aparelhagens* ainda se chamavam *sonoros*), pelas mãos de Orlando Santos, pai do atual proprietário e *dj* da *aparelhagem*. A idéia de montar um *sonoro* partiu de seu “compadre”, técnico em eletrônica e proprietário do *sonoro* Guajará. Naquele período, o “regional”<sup>93</sup> que Orlando Santos formara com parentes (filhos, irmão e cunhado), no qual tocava pandeiro, estava prestes a se extinguir e a criação do *sonoro* pareceu-lhe bastante oportuna. Quando do convite feito por seu “compadre”, os *sonoros* ainda não eram tão conhecidos, “era mais uma diversão para os vizinhos e familiares nos finais de semana”, como foi o caso da maioria das *aparelhagens* que surgiram. Compunham-se de alguns equipamentos valvulados, um toca-disco e projetores de metal, chamados de *boca de ferro*; suspensos em postes ou árvores para a sonorização de pequenas festividades: batizados, aniversários e casamentos nos bairros mais populares da capital e municípios próximos. Foi neste contexto que o senhor Orlando Santos inaugurou o “mais novo” *sonoro* Esplêndido Rubi<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> A exceção fica com a *aparelhagem* Brasilândia, que segue o modelo *Baile da Saudade*, mas, mesmo neste caso, vê-se que ainda há muitas semelhanças.

<sup>91</sup> As referências usuais às *aparelhagens* são sempre feitas no masculino.

<sup>92</sup> Os proprietários, gerentes e *dj's* das *aparelhagens* são, geralmente, irmãos, pais ou filhos dos fundadores. Estes fundadores são chamados de patriarcas por todos os funcionários das *aparelhagens*.

<sup>93</sup> Grupo musical de cunho mais “popular”, compostos por instrumentos como Violão, cavaquinho e pandeiro.

<sup>94</sup> O nome da *aparelhagem* decorreu do gosto pessoal de Orlando Santos por pedras preciosas.

A relativa regularidade do Rubi, despontando nas últimas duas décadas como uma das maiores *aparelhagens*, decorre, segundo Gilmar Santos<sup>95</sup>, da criatividade e da capacidade de sua equipe em se diferenciar e se colocar sempre “um passo à frente das outras”.<sup>96</sup> Como se observou, esta “inovação” sempre tem um caráter estético (plástico e visual), obtido através de alguma inserção ou mudança tecnológica ou performática.

Este aspecto se torna mais significativo na medida em que as *aparelhagens* tendem a se singularizar por meio de recursos que, consequentemente, individualizam as festas como extensões diferenciais das *aparelhagens*. Tais recursos envolvem desde a inserção de novos equipamentos luminosos e sonoros, até o lançamento de coreografias, dentre outras práticas. A busca pela “diferenciação” e pela “inovação” (chamada de “evolução”, por alguns *dj’s* e proprietários), influí diretamente na relação entre público e *aparelhagens*.

A *aparelhagem* Rubi e as demais *aparelhagens* de grande porte colecionam discursivamente alguns feitos que são recorrentemente acionados em tom propagandista: a *aparelhagem* mais antiga, a primeira a apresentar o *dj* de frente para o público, etc.<sup>97</sup>

Estratégias semelhantes são verificadas em todas as *superaparelhagens*<sup>98</sup>. A *aparelhagem* Tupinambá, por exemplo, além das diversas práticas gestuais coreográficas e o uso de adornos e adereços por parte dos *dj’s* e do público, utiliza-se também de uma plataforma hidráulica chamada *Altar-Sonoro*, sempre acionada em meio a todo um ambiente solene e ritualístico durante a apresentação de *dj* Dinho, o “cacique” da *aparelhagem* Tupinambá.

A *aparelhagem* Tupinambá nasceu em meados da década de setenta, no município de Abaetetuba, como uma “brincadeira” despretensiosa promovida pelo senhor Andir Corrêa, pai de Dinho, Andirzinho e Toninho (atuais proprietários), para as festas familiares e de vizinhança daquele município. No início da década de oitenta, Andir Corrêa, por conta de suas atividades com barcos de pesca, mudou-se para a capital, levando consigo o já denominado *sonoro* Tupinambá, para animar eventuais festividades. Com o tempo, a *aparelhagem*, segundo passou a ser referida posteriormente, adquiriu mais notoriedade, tendo Dinho como seu principal *dj*. Tal notoriedade tornou-se mais expressiva durante a década de noventa graças às aparições, em rede

<sup>95</sup> Em meados da década de setenta, o *sonoro* Rubi passou para as mãos de Gilmar Santos, chamando-se, naquele período, Rubi – O Todo Poderoso Peso Pesado.

<sup>96</sup> Vale ressaltar que esta retórica “vanguardista” é encontrada nos discursos de todos os *dj’s* e proprietários das *aparelhagens* de grande porte e também de outras menores.

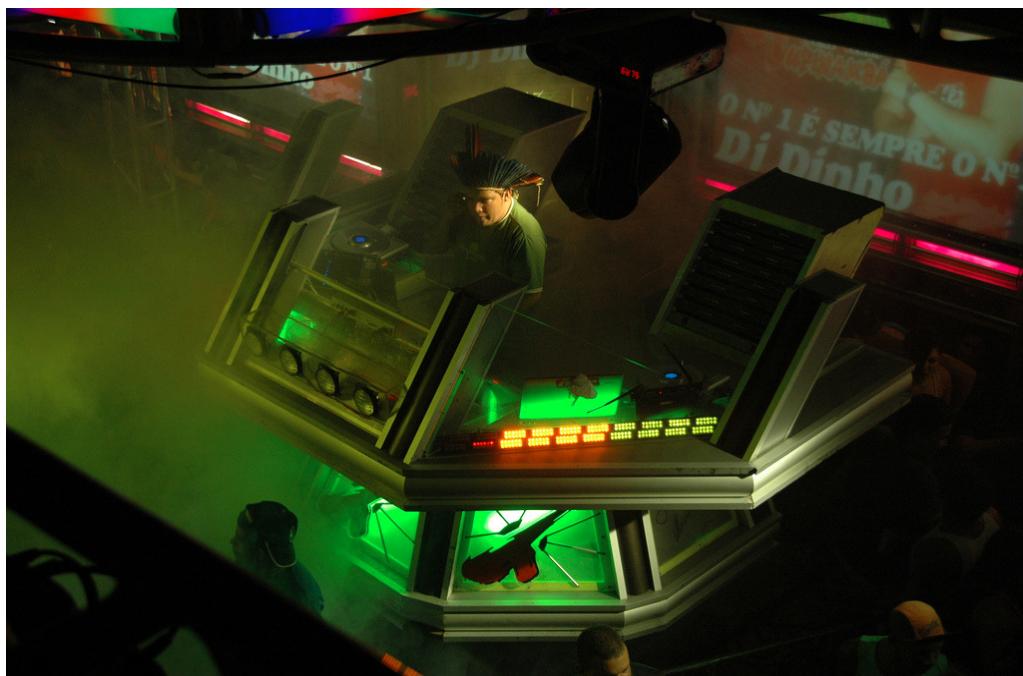
<sup>97</sup> A alcunha de Espaçonave do Som surgiu em 2004, quando foi inserido um sistema hidráulico na plataforma em que o *dj* realiza suas apresentações com o intuito de criar a sensação de que a cabine estaria decolando.

<sup>98</sup> De certa forma todas as *aparelhagens* utilizam algum recurso, nem que seja apenas a denominação.

nacional de televisão, da respectiva *aparelhagem* e seu mais proeminente *dj*. Após a morte do senhor Andir Corrêa, em 1996, o Tupinambá quase se extinguiu por consequência de algumas divergências entre os herdeiros da *aparelhagem*. Estas divergências levaram Dinho a deixar o Tupinambá, mudando-se primeiro para a *aparelhagem* Luxuoso Jacksom e, posteriormente, para a *aparelhagem* Popsom (atual Superpop). O Tupinambá passou a ser comandado por Toninho, chamando-se então Tremendão Tupinambá.

Em 2004, Dinho, a convite de sua mãe, retornou ao já enfraquecido Tupinambá, assumindo a responsabilidade pela *aparelhagem*. Uma das transformações ocorridas com a volta de Dinho ao Tupinambá foi a mudança da alcunha Tremendão para Fantástico Treme-Terra Tupinambá. Dinho inseriu também nas apresentações da *aparelhagem*, vários elementos remissivos a uma estética indígena estilizada, passando a referir-se ao público como “a tribo do Tupinambá” e a si como “o cacique”, distribuindo cocares, produzindo alaridos com os lábios, etc. Houveram outras inovações, como a estréia de novos *dj*’s e o lançamento do *Altar-Sonoro*.

Foto 07: *Dj Dinho, o Cacique da Aparelhagem Tupinambá*



Heirk Moritke

As estratégias articuladas por Dinho para “renovar” e “revitalizar” a *aparelhagem* Tupinambá parecem ter surtido efeito, projetando a *aparelhagem* Tupinambá e seu principal

representante no cenário das *superaparelhagens*, inclusive, com programas de rádio e televisão. O Tupinambá tem sido um dos principais símbolos da contemporânea visibilidade que as *aparelhagens* têm adquirido, por conta de suas apresentações pioneiras em diversos “espaços” considerados redutos das “elites” locais e pelas várias aparições em rede nacional.

Atualmente o Tupinambá possui duas versões: o Guerreiro Tupinambá, lançado em 2007, que realiza as apresentações na capital; e o Fantástico Tupinambá, com o *Altar-Sonororo*, destinado às apresentações no interior e fora do estado. A prática de produzir versões das *aparelhagens* é utilizada por quase todas as *superaparelhagens*. A primeira a desenvolver esta estratégia foi o Superpop, considerada também como a primeira a estabelecer um planejamento “mais empresarial”.

A *aparelhagem* Superpop surgiu no início dos anos oitenta de forma semelhante às demais. Neste caso, do interesse de Elias Carvalho (proprietário de uma oficina e pastor evangélico) por “música popular” e equipamentos sonoros.

Ainda no final da década de setenta, o senhor Elias Carvalho teria adquirido um equipamento de som modulado, chamado *três em um*, para animar algumas festas de vizinhança e familiares. A demanda dos vizinhos e parentes pelos seus equipamentos (já que na época tais equipamentos ainda não eram tão comuns, principalmente em áreas “menos abastadas”) fez com que Elias Carvalho investisse com mais “seriedade” neste ramo de atividade, ampliando e sofisticando seu aparato, passando a sonorizar pequenas festas em bares e casas noturnas da capital e do interior do estado, cobrando pelos serviços prestados pela nova *aparelhagem*, o Big Som Progresso.

No decorrer da década de oitenta e noventa os equipamentos foram gradualmente ampliados na medida em que a *aparelhagem* adquiria mais notoriedade. Os filhos de Elias Carvalho, os então *dj's* Betinho, Élison e Juninho, passaram a capitaneá-la. Nesta virada de século a *aparelhagem* entrou, de acordo com seus *dj's*, em sua “fase de profissionalização”, investindo na qualificação técnica, melhor distribuição funcional de sua equipe e planejamento publicitário. A empresa Popsom, no intuito de atender à crescente demanda, criou outras três *aparelhagens* com a mesma denominação, diferenciadas apenas por uma numeração. Neste período, Dinho passou a se apresentar pelo Popsom 1. No ano de 2004, a divisão do Popsom em quatro *aparelhagens* extinguiu-se, surgindo então a *aparelhagem* Superpop/Águia de Fogo - O

Arrasta-Povo do Pará (ou Arrasta-Povão)<sup>99</sup>, comandada pelos *dj's* Élison e Juninho. Surgia também a *aparelhagem* Pop Saudade, capitaneada pelo *dj* Betinho, direcionada ao “segmento” *Baile da Saudade*. A *aparelhagem* Rubi também possui uma versão *Baile da Saudade*, chamado Rubi Saudade. Estas duas *aparelhagens* (Rubi Saudade e Pop saudade), mais o Brasilândia, são consideradas, atualmente, as maiores *aparelhagens* do ramo<sup>100</sup>.

As origens da *aparelhagem* Brasilândia – O Calhambeque da Saudade, a única *aparelhagem* de grande porte especializada somente em festas do “tipo” *Baile da Saudade*, remontam os últimos anos da década de quarenta, quando o dono de uma fábrica de móveis da cidade, o senhor Zeno Fonseca, resolveu utilizar uma vitrola como recurso publicitário. Zeno Fonseca logo foi convidado por alguns de seus “compadres” para tocar em várias festas. Com os *sonoros* despontando no cenário festivo popular daquela época, o senhor Zeno Fonseca resolveu investir nesta nova atividade, acrescentando equipamentos (acompanhando o surgimento de outros), contratando funcionários; transformando aquela “brincadeira” em um empreendimento chamado *sonoro* Brasilândia. Na década de setenta, Zeno Fonseca deixou o Brasilândia para seu filho mais velho, Zenon, dedicando-se somente à loja de móveis. Anos mais tarde, Zenon tornou-se proprietário do Embaixador, *aparelhagem* já extinta, passando o Brasilândia para as mãos do irmão, Zenildo (em sociedade com sua mãe), atual responsável pela *aparelhagem*.

A escolha de Zenildo Fonseca pelo “segmento saudade”, deu-se pela união do “útil ao agradável”, ou seja, como uma articulação que envolveu aspectos tanto estratégico-empresariais quanto lúdicos e afetivos. Na virada deste último século, Zenildo Fonseca teria constatado que não possuía recursos suficientes para acompanhar as *aparelhagens* dedicadas ao segmento “mais juvenil”. A idéia foi criar o Brasilândia – O Calhambeque da Saudade, inspirado em uma canção da Jovem Guarda. Além dos gêneros que compõem o repertório de suas festas, a *aparelhagem* possui toda uma *esteticidade* considerada mais atraente ao público “mais velho” (acima dos trinta anos), geralmente, não tão interessado nos últimos lançamentos da música *tecnobrega*. Isto permitiu que Zenildo Fonseca seguisse por um outro caminho menos “frenético” que os das *aparelhagens* “mais juvenis” e ainda assim mantivesse um público que, apesar de relativamente menor, seria certamente cativo.

<sup>99</sup> Águia de Fogo foi um seriado de TV dos anos oitenta protagonizado por um helicóptero bélico de mesmo nome.

<sup>100</sup> Conforme Zenildo Fonseca, os *bailes da saudade* constituem uma modalidade festiva sonorizada ou não por *aparelhagem*. São eventos que se tornaram comuns em sedes esportivas e clubes mais “populares” da cidade desde a década de oitenta, dedicados a pessoas com idade, majoritariamente, acima dos trinta anos; que se reúnem para dançar ao som de músicas consideradas mais antigas, como o *bolero* e o *merengue*.

Foto 08: Brasilândia – O Calhambeque da Saudade



Henrik Moltke

Não há uma dicotomia definida entre estas duas modalidades festivas, pois *aparelhagens* como Rubi e Superpop, “tipicamente juvenis”, também se enveredam pelo “segmento saudade” por motivos semelhantes aos de Zenildo.

Saber como lidar e se articular estratégicamente neste cenário, articulando aspectos “mais lúdicos” à lógica empresarial é fundamental para o malogro de umas e a ascensão de outras. Muitas *aparelhagens* extintas já tiveram grande notoriedade, participando, inclusive, da atual emersão do que aqui chamo de “fenômeno” das festas *de aparelhagem*. Talvez as mais conhecidas sejam as *aparelhagens* Jacksom e Ciclone, esta última, um projeto dos irmãos Edílson e Edielson (*dj's* da *aparelhagem* Príncipe Negro). A *aparelhagem* Ciclone (que já nasceu como uma *aparelhagem* de grande porte) extinguiu-se em 2006, um ano após a sua criação. Com o fim do Ciclone, seus *dj's* retornaram à *aparelhagem* do pai, o Príncipe Negro, até então “desativada” com o surgimento do Ciclone.

O Príncipe Negro surgiu em 1995, da ampliação da *aparelhagem* Douradão, de Luís Carvalho, pai dos *dj's* Edílson e Edielson<sup>101</sup>. Apesar da notoriedade adquirida a *aparelhagem* foi “desativada” quando seus *dj's* resolveram investir em sua própria *aparelhagem*, o Ciclone – O

<sup>101</sup> O nome Príncipe Negro já havia sido de outra extinta *aparelhagem* da cidade e reutilizado por Luís Carvalho em seu empreendimento.

Furacão do Som. Entretanto, devido “questões gerenciais” o Ciclone, embora já bastante famoso, não foi muito adiante. Os irmãos então ressuscitaram o “novíssimo” Mega Príncipe Negro – O Som da Galera, que rapidamente assumiu seu lugar como uma das maiores *aparelhagens* da cidade.

A terminologia *superaparelhagem*, comumente associada às cinco *aparelhagens* em questão (com menor ênfase sobre a *aparelhagem* Brasilândia), talvez indique melhor, mais do que a categoria “*aparelhagens* de grande porte”, que parece enfatizar o “lado” empresarial e mercadológico, o “ambiente” sócio-significativo das *festas de aparelhagem*. O que tange à alcada das *superaparelhagens* é o que há de “extraordinário”, “singular” e “monumental” neste universo que, de certa forma, constituem-se pelos mesmos processos que caracterizam este “lado” empresarial. Neste ponto, encontra-se a indicação mais clara do que representa uma *festa de aparelhagem*.

Tal definição é complexa, não apenas pela diversidade de nuances e domínios simbólicos e sociológicos que este fenômeno envolve contemporaneamente, mas porque não há uma tipologia determinada do que se pode identificar como uma “típica” *festa de aparelhagem*, pois os contextos, mesmo que se considere o “momento festivo” temporal e espacialmente delimitado, são inúmeros, em circunstâncias e com contornos os mais diferenciados. No entanto, ainda que corra certo risco, apresentarei algumas considerações que, espero, ajudarão a visualizar e localizar melhor as *festas de aparelhagem*.

As *festas de aparelhagem*, tal como colocado neste trabalho, podem ser definidas da seguinte forma: um complexo de práticas e relações sócio-significativas, construídas, desenvolvidas e reproduzidas cotidianamente por mecanismos e recursos estético-performáticos que se direcionam e se condensam numa ordem festiva específica, a partir da relação que se estabelece entre público e *aparelhagens*. Como motor e consequência desta relação e experiência verdadeiramente estética, têm-se a dimensão pública que lhe é inerente.

Neste sentido, há então um conjunto de desdobramentos diversos que se catalisam dialeticamente e ciclicamente na interação festa/cotidiano.

Considerando tal definição, vê-se que as *festas de aparelhagem*<sup>102</sup> podem assumir, neste mesmo espaço semântico, feições múltiplas. Há festas em balneários próximos à capital; nas

---

<sup>102</sup> Sem contar que cada *aparelhagem* procura se diferenciar perante as outras, mas este aspecto parece que as leva mais a se assemelharem do que se singularizarem.

manhãs de domingo em clubes da cidade (*matinês*); noutros estados; em casas de show, boates e clubes (sejam os freqüentados pelas camadas populares, sejam os “redutos” da “classe média” local); direcionados ao público universitário; em *micaretas*; comícios políticos e em festivais, com a apresentação de bandas e cantores (de diferentes gêneros musicais “populares”: brega, pagode, sertanejo). Há também as festas que ocorrem em celebrações “típicas” do período junino; durante o mês de outubro em festividades associadas ao Círio de Nazaré; no carnaval e nas festas de fim de ano, e noutros eventos do calendário da cidade<sup>103</sup>.

Todas estas variações influenciam as feições de cada uma destas festas, o que envolve desde as *play list's* e as performances dos *dj's* até o “tipo” de público. Para que não comprometa o acuro etnográfico de que procuro dotar este trabalho, perdendo-me em um *detalhismo* impertinente, procurarei ater-me nos aspectos que considero significativos (ainda que aparentemente triviais), mas sem deixar de considerar certas especificidades relevantes.<sup>104</sup>

### 3.4 - A APOTEOSE FESTIVA

Para quem tenha se desapercebido das diversas faixas e pôsteres espalhados pela cidade, das propagandas e programas televisivos e radiofônicos e demais recursos publicitários utilizados pelas *aparelhagens*, mas que, por algum motivo, queira conhecer uma destas festas, recomendo, como último recurso, direcionar-se, à noite, para os locais indicados pelos feixes luminosos que se projetam contra as nuvens atravessando o céu noturno de Belém. Tratam-se de canhões de luz instalados às adjacências dos locais onde ocorrem *festas de aparelhagem*; e que se tornaram comuns na paisagem celeste notívaga da cidade. Para reconhecê-los, (pois, outras festas que não necessariamente tenham alguma coisa a ver com *festa de aparelhagem* também podem utilizar este recurso), basta identificar os “espaços” reconhecidamente típicos<sup>105</sup>.

Mesmo que, em alguns casos, constituam “espaços” marcadamente distintos, não se pode afirmar que estejam associados a segmentações urbanas bem definidas (apesar de inegáveis disparidades), ainda que não se confundam com outras demais “espacialidades”. Como exemplo,

<sup>103</sup> Práticas mais recentes envolvem encontros de *dj's* de *aparelhagem* com *dj's* nacionais ou estrangeiros.

<sup>104</sup> Tal escolha se justifica não só pela viabilidade etnográfica, mas, sobretudo, pelo fato de que, embora não deixem de se diferenciar, estas festas possuem aspectos e elementos que, do ponto de vista simbólico, tornam-se recorrentes e similares, o que fornece uma linha dorsal de análise.

<sup>105</sup> Atualmente estes “espaços” têm se diversificado bastante, apesar de que os mais “tradicionais” ainda permaneçam.

posso citar a casa de shows Carrossel (anexa ao estádio do Clube do Remo) e a Sede Campestre da Assembléia Paraense. A primeira bastante “tradicional” na realização de *festas de aparelhagem*, só que freqüentada por segmentos pertencentes, majoritariamente, às camadas populares da cidade. Já a Sede Campestre da Assembléia Paraense, a partir do ano de 2005 passou a realizar, com certa parcimônia, algumas *festas de aparelhagem*. Foram poucas, mas emblemáticas, uma vez que a Assembléia Paraense (como é chamada) talvez seja conhecida como o “maior reduto da elite paraense”. Ambos os “espaços” localizam-se na Avenida Almirante Barroso, principal via da cidade, e distam há pouco mais de 1 km um do outro; pertencendo, de certa forma, à mesma porção urbana.

Por esta razão, reconhecer os diferentes “espaços” indicados pelos referidos feixes de luz requer um pouco de conhecimento da dinâmica urbano-social (e festiva) da cidade. No mais, não é difícil identificar visualmente o local onde, porventura, ocorra alguma destas festas. As faixas, os *sons automotivos*, a música, os vendedores ambulantes e todo o frenesi promovido pelo público em suas proximidades, chamam a atenção de qualquer transeunte.

Na maioria das vezes em que fui a *festas de aparelhagem* procurei chegar pelo menos duas horas antes do estipulado nas propagandas, para que pudesse melhor observar o trabalho da equipe de montadores e os caminhões carregados de equipamentos que chegam ao local da festa bem antes dos *dj's* e técnicos que comumente só aparecem quando a festa já acontece<sup>106</sup>. Nos dias de quinta-feira, sexta-feira e sábado, as festas geralmente são marcadas para as 21:00h ou 22:00h. Nos domingos, o previsto é para mais cedo, 18:00h ou 19:00h<sup>107</sup>, conforme indicado pelas faixas penduradas na entrada dos locais onde as festas ocorrem. O fato é que estes eventos não possuem um horário realmente determinado para começar, ao menos não de forma pontualmente delimitável, pois o público costuma dar início à festa já nas adjacências do local em que as *aparelhagens* se apresentarão.

Poucas horas antes, surgem os vendedores de lanches, de bebidas, de churrasco e de bombons e cigarros, com suas bancas e carrinhos, à procura dos melhores pontos<sup>108</sup> nos quais possam se alocar. Surgem também vários cambistas oferecendo ingressos ao público que,

<sup>106</sup> As informações aqui dizem respeito às festas realizadas em boates, sedes, clubes e casas de shows da capital, no período da noite, que são os eventos mais comuns e talvez os mais característicos.

<sup>107</sup> As *matinês* de domingo, promovidas pelas *aparelhagens* do tipo *Baile da Saudade* são marcadas para as 10:00h ou 11:00h.

<sup>108</sup> Estes profissionais se deslocam de diferentes bairros para todo tipo de evento que ocorra na cidade. Alguns trabalham somente em *festas de aparelhagem*, por isso já são conhecidos por parte do público e colegas.

gradualmente, começa a aparecer. À medida que o horário previsto para o início da festa se aproxima, filas se formam em frente à bilheteria (os ingressos variam de R\$ 7,00 a R\$ 20,00), pequenos grupos de amigos (neste momento da festa os grupos ainda são relativamente segmentados, sendo alguns só de rapazes e outros apenas de moças) se reúnem defronte ao local da festa ou circulam por entre as cadeiras e fregueses dos carros de lanches e de bebidas ou pelas bancas de churrasco. Aparecem grupos pertencentes a *fã-clubes*, *equipes* e *galeras*, identificados pelas camisetas, bonés e faixas que ostentam. Estes logo demonstram o *status* que possuem, entrando e saindo do local da festa sem dar maiores satisfações aos seguranças e à portaria; demonstrando bastante desenvoltura naquele cenário que se forma, brincando jocosamente com os vendedores de lanches e de bebidas ou com os seguranças (contando piadas, gargalhando e falando alto).

Às adjacências do respectivo local pouco a pouco estacionam os carros, orientados pelos *flanelinhas* (guardadores de carro). Vários destes carros com porta-malas aberto, exibindo a “potência” de seus *sons-automotivos* que, num emaranhado sonoro, somam-se aos aparelhos de som dos carros de lanche e dos eventuais bares próximos.

Logo se compõem pequenos grupos de amigos e casais dançarinos que passam a exibir toda a destreza que possuem com os frenéticos passos do *tecnobrega*. Nos pontos de ônibus descem, procedentes de diversos bairros da cidade, grupos de amigos e casais ansiosos pela festa que já toma forma<sup>109</sup>.

As mulheres calçam salto alto e se vestem, em sua maioria, com calça jeans justa de cós abaixo da cintura, mini-blusas ou demais roupas que deixem à mostra o abdômen e as costas com as discretas tatuagens localizadas, geralmente, atrás do pescoço, no ventre ou na região dos quadris, além dos *piercing's* (no umbigo, na língua ou no supercílio). Todas devidamente maquiladas e adornadas por colares, brincos, pulseiras e outros adereços do vestuário feminino contemporâneo (e toalhas para enxugar o rosto). Os homens aparecam ou parecem demonstrar um certo “despojamento”. A maioria com bermudas, cordões, tênis, camisetas, bonés, mechas e topetes loiros no cabelo e tatuagens, comumente nos braços ou nos pulsos<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Alguns chegam de táxi.

<sup>110</sup> Dependendo da festa, o público (entre outros elementos) pode variar bastante, o que inclui aspectos socioeconômicos e etários. Nas festas que ocorrem em locais considerados “típicos da classe média”, tanto as mulheres quanto os homens costumam se vestir de maneira um pouco diferente dos que freqüentam as festas “do povão”, pois as roupas de *grife*, por exemplo, tornam-se mais comuns (apesar de que, dependendo do universo sócio-estético, há diferentes *grifes* e conjunto de *grifes* a serem legitimados). Nos *bailes da saudade*, o público geralmente

Todos se aglomeram à entrada da festa, naquela abundância sonora que agora é reforçada pela música oriunda do local destinado à apresentação da *aparelhagem*. Não se pode afirmar que a festa inicie necessariamente quando, após a montagem da estrutura que compõe a parte física das *aparelhagens*, a música começa tocar, pois, como se vê, além da festa já ter se iniciado, não há nenhum marco que identifique ou determine o que se pode chamar “início da festa”. Os recursos sonoros e luminosos da *aparelhagem* simplesmente são acionados, com a reprodução de alguma canção por qualquer técnico qualificado e disponível, sem a necessidade de que os *dj's* estejam presentes. O público no ritmo da festa, adentra o local dando prosseguimento ao que já se iniciara lá fora. Na entrada é feita a “revista” por medida de segurança.

No interior do local, com exceção das festas realizadas em boates nas quais não há áreas descobertas, encontra-se um cenário semelhante ao montado lá fora: vendedores de churrasco, *bombozeiros*, carros de lanches e quiosques para a venda de cerveja, localizados, quase sempre (pela perspectiva de quem adentra), na parte anterior do salão ou qualquer ambiente designado para a festa. Em boates cobertas se fazem presentes apenas os *bombonzeiros*, e a venda de cervejas é feita direto no balcão. O que também se vê, caso o ambiente ainda esteja relativamente vazio, são vários seguranças e garçons, estes últimos carregando baldes empilhados e algumas mesas de ferro de armazém. A cerveja, vendida em lata, pode ser consumida diretamente nos quiosques, no balcão ou em baldes com gelo, fornecidos pelos garçons e colocados sobre as mesas, somente oferecidas a quem comprar um balde com cervejas. Cada balde vem com aproximadamente quatro ou seis cervejas, e a presença desses garçons os carregando sobre as cabeças em meio à multidão festiva pode ser considerada uma das imagens mais características.

Até a aparição dos *dj's*, o local da festa permanece ainda relativamente vazio, com algumas pessoas transitando sozinhas ou em grupos; observando a movimentação ou procurando um melhor lugar para se posicionarem: na parte posterior um pouco mais afastada da *aparelhagem*; próximos às torres de som (*pa's*); em torno de mesas ou próximas à cabine dos *dj's* situada logo à frente do enorme aparato sonoro e luminoso. Este aparato, mais as *pa's*, constituem a parte física das *aparelhagens* nas festas. Trata-se de uma estrutura quase sempre composta por uma plataforma sob uma grande armação de entrelaçados metálicos em formato de concha, aparatada com vários equipamentos de luz; telões de plasma ou de *led* nos quais são

---

mais velho do que o das festas “mais juvenis”, não possui *piercing's* e nem costuma vestir bermudas ou qualquer outra peça comum entre os jovens. Mas dependendo da *aparelhagem* do “tipo” *baile da saudade* e do espaço em que ocorre a festa, o público pode se vestir de maneira bastante “despida”, tanto os homens quanto as mulheres.

exibidas imagens da festa e efeitos visuais; tendo logo à frente uma cabine da qual o *dj*, através de um computador portátil, mesas de som e outros aparelhos, controla os equipamentos desenvolvendo performances.

Foto 09: A estrutura da *Aparelhagem Tupinambá*



Henrik Moltke

Estas estruturas são sempre dispostas de acordo com certas *esteticidades* sublinhadas pelos recursos tecnológicos utilizados e pelos *designers* que remetem às singularidades de cada *aparelhagem* as caracterizando.<sup>111</sup>

Próximos ao arcabouço físico das *aparelhagens* são colocados quiosques para a venda de souvenires (calcinhas, copos, bonés, camisas e adesivos) com as logomarcas das *aparelhagens*. Durante a festa, muitas pessoas, principalmente as que pertencem a *fã-clubes*, aparecem utilizando alguns destes souvenires. Membros de *fã-clubes* costumam se situar logo ao lado ou à

<sup>111</sup> A *aparelhagem* Tupinambá, por exemplo, apresenta-se com vários arcos e flechas produzidos em fibra; que emitem luzes de néon. A cabine da *aparelhagem* Rubi e a do Brasilândia possuem *designers* característicos. A primeira tem o formato de uma espaçonave, e a última de um calhambeque amarelo. Todos estes elementos atuam junto a outros recursos estéticos e performáticos – mecanismos de *singularização* das festas e *aparelhagens*.

frente das cabines dos *dj's*, demonstrando certa intimidade com os funcionários da *aparelhagem*: brincando, dançando e os abraçando.

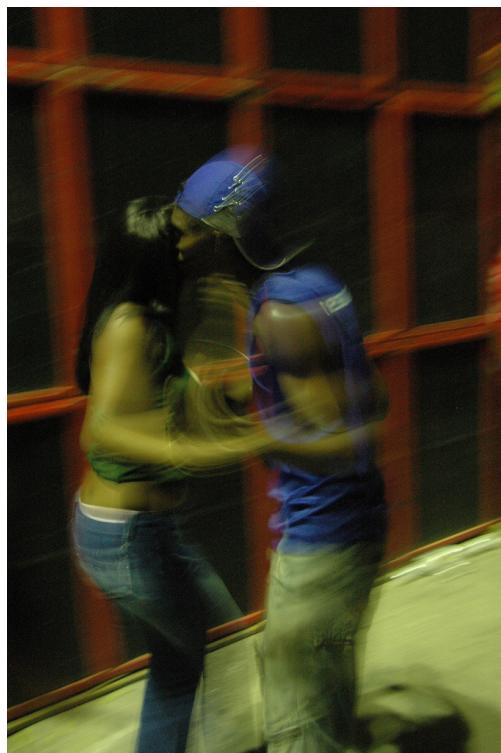
No decorrer da festa, vários *dj's* se revezam no controle da *aparelhagem* (cada um com uma identificação estética e musical diferenciada). Quando o *dj* inicia sua apresentação, lançando vinhetas e frases que chamam, solenemente, a atenção para a sua chegada, o local já está lotado.

A quantidade de pessoas nas festas impede que hajam espaços suficientes para os rodopios característicos das danças do *tecnobrega* e do *melody*, com isso, grupos de amigos formam círculos em torno de casais, para que estes desenvolvam suas performances com maior liberdade<sup>112</sup>. Em alguns casos, dependendo da performance do casal, abrem-se círculos bem amplos para que possam dançar enquanto outros os observam. Em busca de espaço, muitos dançarinos procuram áreas mais distantes da unidade física da *aparelhagem*. Já os membros de *fã-clubes* costumam realizar uma festa à parte logo às proximidades da cabine de controle. Todos são dançarinos habilidosos e se reúnem entre si desenvolvendo coreografias ou somente demonstrando suas performances com os passos de *tecnobrega*.

Formam-se, durante a dança, grupos e pares compostos somente por moças ou rapazes, e não é incomum se encontrar travestis em tais composições. Há aqueles que realizam diferentes coreografias previamente ensaiadas. Logo, muitos grupos até então compostos somente por rapazes ou moças passam a interagir uns com os outros, criando uma “mistura” cada vez maior.

---

<sup>112</sup> Há também o não interesse em interagir com outros grupos ou pessoas.

Foto 10: A dança do *Tecnobrega*

Henrik Moltke

De acordo com vários de meus interlocutores (homens) que freqüentam estas festas, ser um bom dançarino é uma das premissas mais eficazes para se “agarrar”<sup>113</sup> alguma garota. Porém, a não ser que o pretendente já conheça melhor a moça em questão - de maneira que possa visualizar suas reais possibilidades - deve-se seguir certos procedimentos a fim de evitar quaisquer constrangimentos ou confusões. Um destes procedimentos constitui identificar as garotas possivelmente “disponíveis”, ou seja, desacompanhadas de algum rapaz (reconhecido, através de certos identificadores, como namorado ou pretendente) ou que não estejam em grupos mais “fechados”<sup>114</sup>. As moças “disponíveis” estão, geralmente, em pequenos grupos compostos somente por mulheres ou circulam, com alguma acompanhante, por entre o público da festa. Entretanto, para realizar uma aproximação pela dança o pretendente precisa ser um exímio dançarino, a não ser que seja “presença”<sup>115</sup> o suficiente para tornar desnecessárias as habilidades

<sup>113</sup> Namorar, beijar, transar.

<sup>114</sup> Alguns me disseram que, neste caso, a exceção ocorre quando a moça em questão demonstra visível interesse para o flerte. Daí os riscos a se correr.

<sup>115</sup> A forma com que um homem se refere à beleza de outro homem sem maiores constrangimentos. Se o homem for muito “presença”, é possível que ele nem se esforce tanto para “ficar” com garotas durante a festa, pois, a investida então seria delas.

com os passos do *tecnobrega*. O flerte surge com a dança e a investida deve ser franca e direta. Até porque o momento é sempre volátil e outras moças e pretendentes podem surgir neste jogo. Uma outra modalidade ressaltada pelas pessoas com quem conversei é ainda mais “direta”. A pessoa (homem) posiciona-se próximo a alguma área de grande fluxo ou circula por entre o público até encontrar alguém interessante (mulher). Nesta modalidade o pretendente deve ser rápido e preciso, puxando a moça firmemente pelo braço para logo lhe aplicar um beijo.

Evidentemente, tal recurso de aproximação possui seus custos, pois o risco de se levar um empurrão ou mesmo um tapa é expressivo. Mas muitos me informaram que o método funciona, ainda mais se o pretendente for realmente “presença”. Neste ritmo, uma pessoa (principalmente homens) desacompanhada chega a “ficar” com outras dez.<sup>116</sup> De qualquer forma, pode-se afirmar que o flerte, mais a dança, representam os principais motores das interações estabelecidas no interior destas festas<sup>117</sup>.

Em meio a estes jogos afetivos os *dj's* interagem com o público através de performances, mediando assim a relação que se estabelece com as *aparelhagens*. Dentre os recursos performáticos utilizados, tem-se as vinhetas pré-gravadas que ressaltam a qualidade das *aparelhagens* e a competência e carisma dos *dj's*; efeitos sonoros; chamadas ao microfone com elogios ao público e mensagens afetuosa aos *fã-clubes*; evocação de “gritos de guerra”; coreografias, etc.<sup>118</sup> As *aparelhagens* estão no centro de qualquer diálogo, verbal ou não verbal entre os *dj's* e o público. Todas as estratégias são carregadas de elementos remissivos a elas,

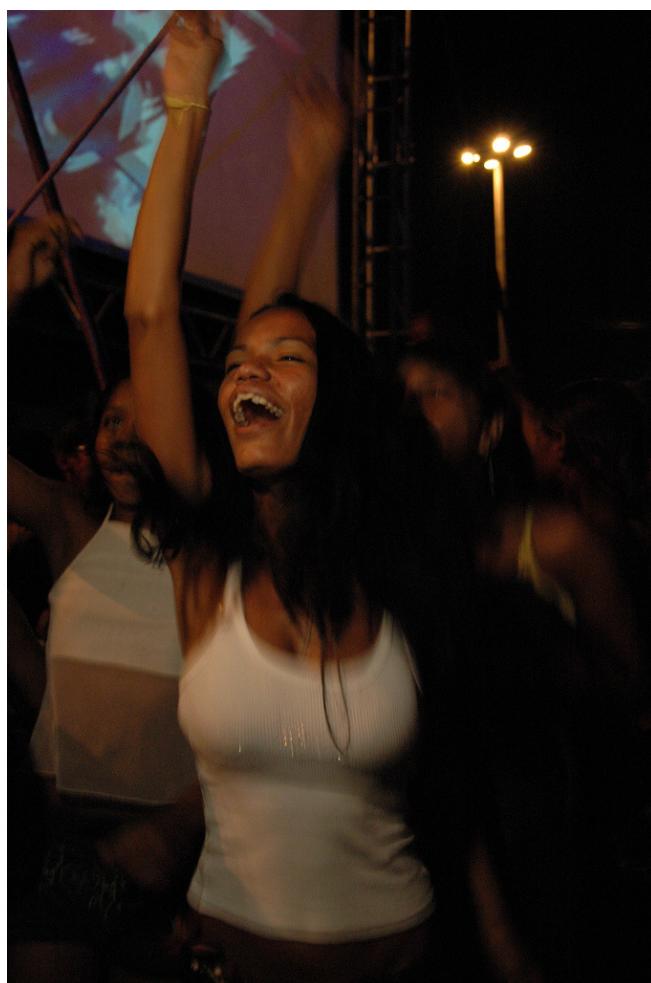
<sup>116</sup> Maria Isabel de Almeida, em suas pesquisas sobre sociabilidades juvenis contemporâneas, verifica justamente que a prática do “ficar” se circunscreve numa lógica performática intransitiva e de intensidade volátil em que as afetividades assumem uma dimensão de instantaneidade subsumida pelo processo gestual que visa a produção e acumulação seqüente de imagens de alto impacto. “Nos regimes que compõem as novas semióticas afetivas em torno do ‘ficar’, o beijo assume condição de performance, de intrasitividade, fiscalidade, arma corporal, descarga rápida da emoção. Princípio e fim. Ubiquidade do ato” (ALMEIDA, 2006, p. 150). Michel Maffesoli, por sua vez, ressalta que é próprio dos espetáculos acentuar a dimensão táctil da existência social, uma vez que “[...] na massa nos cruzamos, nos tocamos, interações se estabelecem, cristalizações se operam e grupos se formam” (MAFFESOLI, 2006, p. 128) Muitos prazeres populares surgem na ordem da multidão.

<sup>117</sup> Não preciso salientar que este “cenário” não se desenvolve da mesma forma nos *bailes da saudade*. Além do fato de que a maioria dos casais de dançarinos que se forma nestas festas já seja de namorados e esposos, parece-me que, sobretudo a dança, assume papel central nas sociabilidades que compõem estas festas. São pessoas que querem, acima de tudo, dançar. A fugacidade das relações afetivas recorrentes nas festas “juvenis” não é tão comum nestes bailes, o que não impede, é claro, que o flerte esteja sempre presente, mas talvez com outras conformações.

<sup>118</sup> Como exemplo, muitos *dj's* diminuem o volume de som em certos refrões de canções para ouvir o público cantá-las, e algumas destas canções causam bastante euforia nos presentes, que realizam coreografias ou gesticulam a partir das músicas tocadas. Estas músicas quase sempre têm como tema as próprias *aparelhagens*. Um outro mecanismo de interação bastante eficaz entre público e *aparelhagem* é a utilização de câmeras filmadoras que circulam pela festa, focando dançarinos, *fã-clubes* e lançando imagens da festa diretamente para os telões localizados na estrutura física das *aparelhagens*.

sendo que a competência de cada *dj* diz respeito ao modo como efetivam este diálogo. O público geralmente responde com bastante avidez às estratégias dos *dj's*<sup>119</sup>.

Foto 11: A excitação do público



Henrik Molke

Com o avanço da festa, ocorre então o momento que muitos (público e *dj's*) consideram o ápice, a “apoteose”, no qual é realizada uma espécie de dramatização, por meio de diversos recursos sonoros e luminosos, da dimensão singular e “extraordinária” das festas e *aparelhagens*. Geralmente, este momento é reservado aos principais *dj's* de cada *aparelhagem*, por isso, a dramatização também enfatiza a qualidade do *dj* em questão.

---

<sup>119</sup> Os *dj's* costumam modificar alguns elementos performáticos e dramáticos de acordo com a festa. Um exemplo é a chamada, “quero ouvir o grito dos universitários！”, que é comum em festas realizadas em “espaços” do “centro” da cidade.

Esta apoteose se desenvolve por articulações performáticas alusivas à composição estético-temática de cada *aparelhagem*<sup>120</sup>. Acionam-se uma série de vinhetas e efeitos sonoros, luzes estroboscópicas, *lases*, gelo-seco (para produzir fumaça), tudo sob uma égide suelta e solene na qual o *dj* *performatiza* o seu próprio personagem, sempre ancorado na participação do público que, a esta altura, aglomera-se ainda mais à frente da cabine de controle, realizando, em uníssono, as coreografias indicadas pelo *dj*. O impacto de todos estes recursos é tão significativo que, em muitas situações tem-se que fechar os olhos em decorrência da forte luminosidade<sup>121</sup>. Enquanto isso, os *dj's* lançam “gritos de guerra” e chamam o público a experimentarem juntos daquele momento.

Após o acionamento dos efeitos luminosos e sonotécnicos, entra uma canção elogiando a *aparelhagem*, com todos cantando, dançando e desenvolvendo coreografias. Caminha-se para o “final” da festa que coincide com o término das cervejas. O público, já exausto, deixa, gradualmente, o local, enquanto o *dj* se despede, agradece e os convida para a próxima que, quase sempre, ocorre algumas horas mais tarde. Entra em cena novamente a equipe de montadores, que trata de desmontar todo o aparato transportando-o até o caminhão ou caminhão-baú.

Na saída, um exemplo emblemático de que o limiar entre a ordem festiva e a dinâmica citadina não possui traços muito bem definidos, pois ali, às adjacências do local onde a *aparelhagem* acaba de se apresentar, várias pessoas ainda dão prosseguimento à festa, com seus *sons-automotivos* despejando decibéis, as bancas de churrasco e os carros de lanche em pleno funcionamento e os incansáveis dançarinos rodopiando pela calçada e por entre os carros que ainda permanecem estacionados. Se se retiram, é sempre ao som de mais *tecnobrega*.

Logo, os *carros-som* começam a percorrer as ruas da cidade anunciando mais uma festa, e pouco a pouco a cidade, em seu cotidiano, ainda que muitos não queiram, tem seu ritmo confundido com as festas de *aparelhagem*.

<sup>120</sup> Ou seja, as *aparelhagens* que possuem temas como espaçonaves ou tribos indígenas, realizam toda uma dramatização em torno destes mesmos temas.

<sup>121</sup> Algumas *aparelhagens* utilizam mecanismos hidráulicos que elevam a cabine de controle, movimentando-a em várias direções.

## CAPÍTULO 04 - O “FENÔMENO DAS APARELHAGENS”: PROJEÇÃO E VISIBILIDADE DAS *FESTAS DE APARELHAGEM* NO CENÁRIO CULTURAL DE BELÉM DO PARÁ

A reprodução contemporânea e os contornos semânticos que as *festas de aparelhagem* têm assumido em consonância com a atual visibilidade e projeção que protagonizam (o que inclui a *cosmopolitização* do que hoje se conhece pela noção mais ou menos genérica do que vem a ser uma *festa de aparelhagem*, assim como sua exposição nos diferentes meios midiáticos) constitui fenômeno relativamente recente. Nesta primeira década do século XXI, têm-se verificado, um contínuo e gradual processo de valorização e legitimação das *festas de aparelhagem* por parte de diversos segmentos comunicacionais (radiofônicos, televisivos e impressos), que recorrentemente passaram a apresentá-las como eixo mantenedor e reproduutor de todo um “estilo de vida” característico de grupos pertencentes à “periferia” de Belém (e do estado como um todo). Diferentes discursos buscam ressaltar desde o caráter “tradicional” destas práticas festivas, como estando já há muito arraigadas no cotidiano das camadas mais populares do estado, até a maneira como se *modernizam* continuamente, sendo, inclusive, uma das razões de sua “originalidade”<sup>122</sup>. Associam-na a uma espécie de *mainstream* alternativo, no qual se coaduna toda uma cadeia econômica e cultural “independente” integrada por um mercado fonográfico informal, elaboração e divulgação de artistas e novos gêneros musicais, além de comportamentos e padrões lúdico-estéticos. Paralelamente, é veiculado publicamente o quanto estas práticas festivas vêm conquistando segmentos da “classe média”.

Não afirmo aqui que estas configurações hodiernas sejam consequências exclusivas do papel exercido pelas diferentes mídias, mas, certamente, tal postura midiática tanto influí quanto

<sup>122</sup> O antropólogo Hermano Vianna, em artigo produzido para o Jornal Folha de São Paulo de 13/10/2003 frisa o caráter “alternativo” desta “cadeia cultural e econômica”: “[...] uma festa de Aparelhagem de Belém do Pará mostra a vitalidade de uma economia paralela brasileira e mundial, que não aparece mais nas estatísticas do Ministério da Fazenda ou do Trabalho nem pode ser domesticada nos acordos cada vez mais precários da Organização Mundial do Comércio. (...) Afinal, o que a velha economia, com seus séculos de exploração, trouxe de realmente bom e acessível (por outra via que não a pirataria) para quem freqüenta e ama o tecnoabregra das festas de aparelhagem?” (Folha de São Paulo, Caderno Mais, 13/10/2003). Assim como Hermano Vianna, muitos outros personagens têm emergido na história recente das *festas de aparelhagem*. Artistas, políticos, jornalistas e demais profissionais dos meios de comunicação vêm assumindo retóricas diferenciadas frente a este fenômeno; configurando um campo amplo e visível de mediações sociais diversas em um jogo semântico bastante significativo.

reverbera na reprodução deste fenômeno<sup>123</sup>, e o papel exercido por múltiplos personagens (produtores, jornalistas, intelectuais e artistas\músicos) que participaram (e participam) diretamente deste processo foi fundamental para a conformação da dimensão pública que as *festas de aparelhagem* têm assumido.

Neste sentido, considero relevante, para a realização deste trabalho, o reconhecimento das diferentes biografias reciprocamente articuladas neste contexto. Certas personalidades significativas, marcadas por uma *individualidade singular*<sup>124</sup> que, tal como ressalta Gilberto Velho (2004), podem constituir trajetórias bastante heterodoxas, no modo como transitam por domínios sociais e simbólicos diversos, vivenciando e lidando, através de contínuas adaptações, com sistemas culturais relativamente heterogêneos. A idéia consiste em buscar meios que permitam uma melhor análise de “trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades” (VELHO, 2003b p. 40)<sup>125</sup>.

O mote compreende a necessidade de se lidar, em uma *circularidade* epistemológica, com escalas mais amplas e estruturais dialeticamente articuladas a planos mais particularizados e *microssociológicos*<sup>126</sup>.

Acredito que a compreensão desta questão deve considerar, sobretudo, as redes de articulações e mediações desenvolvidas por diferentes sujeitos, o que inclui o desempenho de *projetos individuais* múltiplos e “encontros” significativos. Sendo assim, iniciarei tal empreendimento com uma breve referência à obra *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna que, como mostrarei mais adiante, será pertinente para a apreensão do que venho discutindo.

<sup>123</sup> Um exemplo disto pode ser verificado no modo com que as *festas de aparelhagem*, símbolos deste *mainstream* alternativo, têm sido introduzidas em circuitos legitimados pela sociedade local como típicos da “cultura” paraense, compartilhando assim, em planos diferenciados, deste *status* que lhe é conferido.

<sup>124</sup> Segundo ressalta Gilberto Velho (2004), quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta de *ethos* e visão de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relações ao nível do cotidiano, mais marcada será sua autopercepção de *individualidade singular*.

<sup>125</sup> Como Peter Berger e Thomas Luckmann já colocaram, é precisamente o duplo caráter da sociedade em termos de *facticidade* objetiva e significado subjetivo que torna sua realidade tão particular. “A questão central da teoria sociológica pode, por conseguinte, ser enunciada dessa maneira: como é possível que significados subjetivos se tornem *facticidades* objetivas”. (BERGER & LUCKMANN, 1985, p. 34).

<sup>126</sup> Compartilho das idéias de Georg Simmel, para quem a sociedade nada mais é do que a articulação de *conteúdos* que interagem à conversão de “unidades” significativas. Segundo este autor, é a partir da pluralidade e variedade de formas de interação que se pode considerar a idéia da realidade histórica das sociedades. Trata-se das redes de *sociação* e da dialética existente entre os *conteúdos* e as *formas de vida*, que tecem o que Simmel vai chamar de “unidade”. Está-se a lidar com o nível das relações intersubjetivas, da ordem das interações entre os indivíduos e do estabelecimento de estratégias, mediações e negociações. “Os passos infinitamente pequenos criam a conexão da unidade histórica; as interações de pessoa a pessoa, igualmente pouco visíveis, estabelecem a conexão da unidade social” (SIMMEL, 1983 p 72).

#### 4.1 - “O PALADINO DAS PERIFERIAS”

Em *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna procura mostrar que o processo de transformação do *samba* em símbolo nacional foi o resultado de toda uma tradição secular de contatos entre diferentes grupos sociais que atuaram na construção do que viria a ser a “identidade” brasileira. O autor ressalta o papel que personagens como Gilberto Freyre, Afonso Arinos, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, dentre outras figuras notórias, desempenharam no processo de *nacionalização* do *samba*, realizando contatos *transculturais* (nos termos deste autor) que participaram do que hoje se conhece como a “história” do *samba*.

Nesta mesma obra, dedica uma atenção especial à influência do poeta modernista franco-suiço Blaise Cendrars para o “movimento de valorização do negro” no Brasil e, por conseguinte, do *samba* como símbolo da *brasilidade*. As relações estabelecidas entre músicos de *samba*, artistas e intelectuais estrangeiros e nacionais, mediadas por Blaise Cendrars e outros personagens, foram fundamentais para a projeção do *samba* no cenário nacional. Como frisa o autor, “um estrangeiro teria chamado a atenção de intelectuais cariocas para a música popular de sua cidade” (VIANNA, 2002, p 25).

Para quem conhece, ainda que genericamente, um pouco da biografia deste antropólogo/jornalista e de sua trajetória, perceberá, de imediato, que os recursos epistemológicos utilizados pelo autor neste respectivo trabalho não foram tão contingenciais. O que pode ser constatado não somente pela influência que cientistas sociais como Gilberto Velho e Howard Becker, intelectuais bastante afinados com os estudos *interacionistas* e *fenomenológicos*, exerceiram em sua formação acadêmica, mas, sobretudo, porque as perspectivas que marcam esta produção, decorrente de sua tese de doutoramento, são bastante sintomáticas. Ao atentar para a importância dos *mediadores transculturais* (como este se refere) no processo de ascensão do *samba*, parece-nos indicar (deliberadamente ou não) aspectos que se relacionam diretamente à sua própria *trajetória de vida*.

Sem dúvida, Hermano Vianna possui uma biografia característica, dada a mobilidade com que notoriamente transita por domínios acadêmicos, artísticos e midiáticos, o que lhe rendeu uma certa imagem pública de *intelectual pop/urbano* e iconoclasta. A maioria das referências à sua trajetória como antropólogo (e como jornalista) trata da possível “cruzada” que realiza em favor da “cultura das periferias brasileiras”, o que é endossado pela postura que assume. De acordo

com o mesmo, há todo um “mundo cultural” produzido e reproduzido pelas e nas periferias urbanas do país que, apesar de excluído dos grandes circuitos midiáticos, desenvolve-se com grande vitalidade e dinamicidade em comum acordo com as transformações mais contemporâneas. No texto de apresentação do programa *Central da Periferia*<sup>127</sup>, da Rede Globo (daqui em diante, somente Globo), Hermano Vianna define bem a sua concepção.

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: "vamos levar cultura para a favela." Agora é diferente: a favela responde: "Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!" (VIANNA – O GLOBO, 08\04\2006).

O seu “interesse” pelas “coisas da periferia”, segundo ele próprio, decorre não só da empatia pessoal que nutre pelas diferentes formas de expressão das camadas populares, mas também de seu interesse em participar desses “mundos culturais periféricos”, mediando possíveis “encontros” entre indivíduos pertencentes a universos socioculturais distintos. Sua imagem pública é comumente associada à figura de uma pessoa versátil e cosmopolita, “antenada” com a produção cultural dos mais diversos domínios artísticos e intelectuais, pelos quais, por sinal, transita sem muitas articulações dramáticas: da música eletrônica européia às danças de ciranda do estado do Amazonas; da *cibercultura* ao *funk carioca* e ao *rock underground*; interagindo constantemente com múltiplas *realidades*, mas sempre ancorado em uma *performatização* discursiva da “valorização” do que é produzido culturalmente pelas “periferias” brasileiras. É claro que a imagem pública deste antropólogo não possui tais contornos por motivos meramente aleatórios e casuais, há uma trajetória marcada por *projetos individuais* que gradualmente compuseram sua biografia.

Hermano Vianna “surgiu” no cenário artístico-intelectual brasileiro em meados da década de oitenta ao escrever para um jornal carioca sobre os (ainda nascentes) bailes *funk* das periferias do Rio de Janeiro. Como frisa em sua dissertação de mestrado, que posteriormente foi publicada

---

<sup>127</sup> Mais adiante abordarei este momento mais detalhadamente.

com o título de *O Mundo Funk Carioca*, a imprensa local, na época, passou a se referir aos bailes como “a descoberta de Hermano Vianna”.

Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica. (VIANNA, 1987, p. 10)<sup>128</sup>.

O artigo despertou a curiosidade e o interesse de vários outros jornalistas e produtores e, neste ínterim, Hermano Vianna assumiu então os papéis tanto de *porta-voz*, quanto de mediador entre o “mundo funk”, a Zona Sul carioca e a mídia.

Até o momento de sua publicação, eu não pensava em fazer a antropologia dos bailes, nem sabia se continuaria a frequentá-los. Mas a matéria despertou a curiosidade de vários outros jornalistas, que sempre me procuravam para obter mais informações. Uma equipe da TVE logo se interessou em fazer uma reportagem sobre o assunto, e me pediu para acompanhar as filmagens que seriam feitas na Tropical FM. Nesse dia, conheci o DJ Marlboro, o DJ Batata e o DJ Rafael, que estavam no minúsculo estúdio da rádio entre pilhas de discos importados, microfones e câmeras de vídeo. Poucos dias depois, apresentei o DJ Marlboro para um jornalista d'O Globo, que também queria fazer uma matéria sobre o funk carioca. Resolvi ir ao baile do clube Canto do Rio, onde Marlboro discotecava, acompanhando a reportagem. Estava fascinado com a rapidez com que a imprensa “descobre” um assunto e transforma algo que existe há anos (é freqüentado por centenas de milhares de pessoas, que moram na mesma cidade dos jornalistas) numa novidade. (VIANNA, 1987, p 10).

Nesta obra, o autor sublinha a sua relevante participação no desenvolvimento da “cena funk carioca”.

Antes mesmo de decidir começar o trabalho de campo, eu já estava interferindo na cena que eu iria estudar, tornando-a notícia, matéria de jornal. Mais do que isso: passei a fazer parte do mundo funk carioca, como seu principal “tradutor” para o público da “Zona Sul”, uma “autoridade em baile”, dando entrevistas para revistas, televisão e rádio (engraçada essa imprensa brasileira...). Mais ainda:

---

<sup>128</sup> O irônico é que, mais tarde, ele acabaria “descobrindo na Floresta Amazônica”, a “tribo” da *aparelhagem* Tupinambá.

trouxe discotecários e dançarinos para fazer apresentações em clubes da Zona Sul, interferi nos bailes (ver cena I) levando novos instrumentos e dando opiniões. Só depois de várias festas é que eu decidi transformar essas “idas ao subúrbio” em trabalho de campo (VIANNA, 1987, p. 11).

Sua imagem de *intellectual iconoclasta* foi, pouco a pouco, afeiçoando-se não apenas porque a imprensa e os meios midiáticos em geral resolveram reconhecê-lo como tal, mas porque seus *projetos*, deliberadamente ou não, atuaram nesta direção.

No final da década de oitenta, conheceu, dentre outras figuras do mundo artístico carioca daquela época, a atriz Regina Casé, da Globo, com quem criou um grupo de estudos e realizou uma série de parcerias profissionais. Sobre tal encontro, Regina Casé tece o seguinte comentário:

Depois do ‘TV Pirata’, do grupo de estudos e, principalmente do meu encontro com o Hermano, que me levou ao encontro de muitas pessoas de universos muito diferentes, comecei a sentir vontade de levar isso para a televisão. Na mesma época o Daniel (Filho) me chamou para conversar, ele queria muito que eu tivesse um programa só meu. Então, me propôs um programa essencialmente humorístico. Como eu estava bastante envolvida com todos aqueles universos, com a periferia, sugeri a ele que o programa tivesse, além da ficção, outros temas, mais jornalísticos. Propus uma abordagem antropológica até. Ele aceitou e o ‘Programa Legal’ acabou sendo isso, um filho das minhas saídas com o Hermano. O desafio era transformar aquilo em um programa de televisão. (CASÉ, 2007).

Há uma ordem de acontecimentos que se manifesta quase como uma cadeia de ações meticulosamente e coerentemente deliberadas. Conforme declarações de Regina Casé, seu encontro com Hermano Vianna representou uma grande virada em sua carreira artística, inaugurando uma fase mais “antropológica” de “intensos” projetos teatrais, musicais e televisivos nos quais as mediações desempenhadas pelo antropólogo foram fundamentais.

Com sua inserção no *mainstream* televisivo nacional, em parceria com Regina Casé e demais figuras da Globo, como o diretor Guel Arraes, desenvolveu uma sequência de programas televisivos (*Programa Legal*, *Na Geral*, *Brasil Legal*, *Brasil Total*, *Mercadão de Sucessos* e *Central da Periferia*) cujos temas se referiam, majoritariamente, às “formas de expressão periféricas”, com ênfase nas manifestações festivas e musicais.

Através destes programas, apresentados por Regina Casé, Hermano Vianna realizou verdadeiras “andanças” por todo o Brasil (e pelo mundo) em busca de diferentes manifestações culturais “periféricas”. Foram vários os programas, que se estenderam – com algumas intermitências – por toda a década de noventa e primeira década do século XXI.

Em uma dessas “andanças”, aportaram, no ano de 1996, em Belém do Pará, para produzirem uma matéria sobre as festas sonorizadas por sumptuosos aparelhos eletrônicos conhecidos como *aparelhagens*<sup>129</sup>.

#### 4.2 – O MUNDO *BREGA\APARELHAGENS* DE BELÉM

Na época em que o programa *Brasil Legal* foi realizado, as festas sonorizadas pelas *aparelhagens*, apesar de bastante corriqueiras, ainda eram desconhecidas de parte da população, já que muitos (sobretudo, segmentos das camadas médias locais) conservavam uma forte reserva em relação a elas, comumente associadas à “violência”, “mau gosto”, “alienação”. Os alvos principais de tais atribuições eram as músicas “típicas” (o *house music* e o *brega*); o público (pessoas majoritariamente oriundas dos subúrbios da cidade e geralmente vistas como marginais ou “alienadas”); e as *aparelhagens* (o “excesso” estético e de volume de som considerado impertinente e desnecessário), ou seja, a festa como um todo<sup>130</sup>.

Sem dúvida tratava-se de um universo “estranho” para muitos, não apenas por constituir uma *realidade* socialmente subterrânea (até porque, mesmo que não se quisesse, convivia-se cotidianamente com vários dos elementos anteriormente citados), mas, principalmente, pelas fronteiras sócio-significativas estabelecidas neste convívio; que marcavam uma não-legitimização refletida em descrédito, desconfiança, sarcasmo ou repulsa.

No entanto, várias canções de música *brega*, assim como os *poperões*, eram constantemente veiculados nas rádios mais populares, com letras e melodias bastante conhecidas até pelos não apreciadores destes gêneros musicais. Como já se pôde observar, não era recente a presença destes ritmos em tais meios de comunicação, há pelo menos vinte anos anteriores àquele período, tanto a música *brega* quanto o *house music* já figuravam no cenário musical da cidade com momentos de maior ou menor visibilidade e com as *aparelhagens* como seu principal veículo de divulgação.

<sup>129</sup> O programa apresentou Dinho o atual proprietário e “cacique” da *aparelhagem Treme-Terra Tupinambá* (na época era apenas o *dj*). O interessante é que Dinho ficou conhecido, no estado, como o *dj* famoso nacionalmente. Uma canção em homenagem a este *dj*, inclusive, ressalta este acontecimento: “esse é o *dj* que o Brasil conhece\esse é o *dj* considerado da galera\arrepia Dinho\vamos nessa Dinho...” (Jurandy – Arrepia Dinho). Posteriormente, Dinho fez questão de colocar em suas apresentações uma vinhetinha na qual Regina Casé apresenta a *aparelhagem Tupinambá* como a maior do Brasil. Quando conheci Dinho disse-lhe que era mestrando em antropologia da UFPA, logo este me perguntou se conhecia o antropólogo Hermano Vianna, quem lhe apresentou a Regina Case: “uma grande amiga”.

<sup>130</sup> As informações aqui inseridas foram obtidas através de entrevistas que realizei com Dinho.

Quando da primeira visita de Hermano Vianna e Regina Casé à Belém do Pará, as *aparelhagens* se multiplicavam por vários bairros da cidade embalando as festas de final de semana nos clubes, *barracões* e *terreiros* (espaços de sociabilidade festiva das camadas populares)<sup>131</sup>, tocando *bregas* e *poperões* para um público proveniente, em sua grande maioria, dos subúrbios da capital e interior.

Os principais elementos deste universo festivo: a música, a festa, o público, os espaços e as *aparelhagens*; que para muitos provavelmente representavam os ensejos de tanta ojeriza, imagino eu que, para Hermano Vianna, tenham sido motivos de grande excitação, pois ali se encontrava, de forma idealizada ou não, a manifestação *in loco* do que justificaria discursivamente a “cruzada” empreendida por este antropólogo em favor da suposta “originalidade cultural do povão”. Festas populares sonorizadas por parafernálias tecnológicas; uma “cena” musical dinâmica, “original” e “inovadora”; estilos de vida periféricos reproduzindo-se em meio a uma série de transformações contemporâneas, sem dúvida, para este antropólogo/jornalista, uma *realidade* interessante, mas provavelmente nada comparado com o que ainda estaria por vir após essa primeira incursão.

#### 4.3 – O MISTÉRIO DO TECNOBREGA

Hermano Vianna retornou à Belém quatro anos depois, por conta do projeto *Música do Brasil*, pelo qual viajou para vários estados realizando um mapeamento de manifestações musicais “não inseridas nos grandes circuitos midiáticos”<sup>132</sup>. Segundo comenta em um website do qual é coordenador (o *Overmundo*), foi por ocasião desta visita que conheceu o músico paraense Pio Lobato, personagem que se tornou notório no cenário musical belemense pela importante participação na projeção local e nacional da chamada *guitarrada amazônica*<sup>133</sup>. Pio Lobato e a banda de rock *Cravo Carbono* figuram também como um dos grupos de música *underground* local que, nestes primeiros anos do século XXI, estabeleceram vínculos e parcerias experimentais com músicos representantes de gêneros considerados “típicamente” paraenses (*Carimbó*,

<sup>131</sup> Clubes populares, galpões, quadras fechadas por tapumes, que serviam de locais para a realização recorrente de festas sonorizadas por *aparelhagens*.

<sup>132</sup> O material produzido durante este projeto, patrocinado pelo Ministério da Cultura, rendeu um conjunto de coletâneas gravadas em *cd's*, uma série de programas televisivos (veiculados pela MTV) e um livro.

<sup>133</sup> Variação instrumental do *merengue*, com melodias tocadas na guitarra elétrica. Também chamada de *lambada instrumental*.

*Guitarradas*); e de outros demais segmentos musicais tidos como “do povo” (o *brega*, o *merengue*, a *lambada*)<sup>134</sup>.

O encontro com Pio Lobato ocorreu no hotel em que estava hospedada a equipe do projeto *Música do Brasil*. Pio Lobato lhe teria dito que fazia faculdade de música e estava escrevendo uma monografia sobre as *guitarradas*, gênero musical contemplado pelo referido projeto.<sup>135</sup> Informou também que, apesar de já ter escutado os discos e estudado o estilo, não havia tido, até aquele momento, a oportunidade de conhecer pessoalmente os criadores do gênero, os mestres<sup>136</sup> Vieira e Aldo Sena. Hermano Vianna então teria convidado Pio e a banda na qual toca guitarra, a *Cravo Carbono*, para acompanharem as filmagens<sup>137</sup>. Hermano Vianna ressalta, com toda razão, que até o final da década de noventa só era possível escutar este estilo musical “garimpando” discos em *sebos*. Raramente se tocava em alguma rádio da capital ou havia shows com os músicos deste gênero, embora alguns artistas, isoladamente, sempre se interessaram pelo estilo que praticamente se limitava aos *bailes da saudade* (com ou sem *aparelhagem*).

Encontrei com o Pio Lobato pela primeira vez nas filmagens do projeto Música do Brasil em Belém do Pará. Não me lembro ao certo como foi a apresentação: acho que ele descobriu que nós estávamos na cidade e apareceu no hotel dizendo que fazia faculdade de música e queria escrever sua monografia sobre as *guitarradas*. Fiquei logo interessado no trabalho, pois não é todo dia que gente com formação musical acadêmica se interessa por tradições populares discriminadas como *bregas*. [...] Convidei-o imediatamente para acompanhar nossas andanças paraenses, o que foi providencial, e até membros de sua banda, a potente e bem inteligente Cravo Carbono, acabaram acompanhando o Vieira na filmagem - o mestre apareceu na locação sem seus músicos. O Vladimir Cunha, overmano paraense que na época tocava na Mangabezo, presenciou tudo e até participou de uma improvisação *guitarrada/psychobilly* com Vieira fazendo seu número completo, isto é, tocando guitarra nas costas ou com copos. Tenho o maior

<sup>134</sup> Mesmo na década de noventa, em decorrência, principalmente, da influência do chamado “movimento estético-musical” *manguebeat*, de Recife, vários grupos de *rock*, como a *Epadú*, a *Mangabezo* e a própria *Cravo Carbono*, já realizavam este tipo de “experimentação” musical com ritmos como o *carimbó*. A própria *MPP* (Música Popular Paraense), que reúne um quadro heterogêneo de músicos considerados mais “sérios” e “sofisticados”, sempre realizou uma ou outra incursão a estes ritmos, inclusive ao *brega*.

<sup>135</sup> Hermano Vianna, posteriormente, indicaria uma música de Pio Lobato para o filme *Deus é Brasileiro*, do diretor Carlos Diegues.

<sup>136</sup> Este termo não possui, aqui, conotação acadêmica. Refere-se ao papel e ao status desempenhado e obtido por certos representantes de uma determinada forma de expressão, geralmente, da cultura popular.

<sup>137</sup> Além de Mestre Vieira e as bandas *Cravo Carbono* e *Mangabezo*, o *Música do Brasil* também envolveu o trabalho que o guitarrista Chimbinha vinha desenvolvendo com o chamado *brega paraense* (inserindo novas cadências harmônicas com influência da música *pop* internacional, do *rock* e do *twist*). Atualmente, Chimbinha é líder e guitarrista da banda *Calypso*, uma das bandas de maior sucesso no Brasil.

orgulho de ter contribuído para esse encontro. Pio passou a ter contato freqüente com o Vieira, e isso foi fundamental para a formação da banda Mestres da Guitarrada, que reapresentou essa surf music amazônica para as novas gerações brasileiras. Antes do lançamento do CD dos Mestres - repito: é a melhor capa de CDs de todos os tempos - só era possível escutar guitarrada garimpando sebos de discos à procura de LPs lançados no início dos anos 80. [...] Sempre achei que a trilha sonora mais característica da Amazônia, cada vez mais minha região favorita do Brasil, é um barquinho passando ao longe com o barulho pó-pó-pó de seu motor desengonçado, tocando uma guitarrada no radinho de pilha. (VIANNA, 2007)<sup>138</sup>.

O *overmano* (participante do site *overmundo*) citado, Vladimir Cunha, é músico e jornalista paraense e foi quem o apresentou, três anos mais tarde, ao *tecnobrega*, vertente eletrônica do “tradicional” *brega* paraense que, desde 2002, tem sido um dos principais emblemas de toda a visibilidade que as *festas de aparelhagem* protagonizam atualmente<sup>139</sup>. No período das filmagens de *Música do Brasil* ainda não se falava em *tecnobrega*, mas o processo de *eletronicização* e *digitalização* das produções musicais tidas como *brega* se tornava cada vez mais significativo.

Na virada deste último século, a música *brega* já havia se ramificado em novas vertentes, fruto das experimentações (compassos acelerados, harmonias mais “frenéticas”, letras de cunho festivo, mais “sérias” ou satíricas) e esforços de músicos e produtores musicais com vistas, sobretudo, a uma melhor “aceitação” por diferentes públicos e à propagação do gênero pelo país. Surgiam segmentos mesclados a estilos como o *rock* e outros gêneros evocados, genericamente, como “caribenhos”<sup>140</sup>: o *zouk* e a *cúmbia*<sup>141</sup>. Surgiam também (popularizavam-se) novas

<sup>138</sup> Conforme me informou Pio Lobato em uma conversa informal, sua proximidade com Hermano Vianna se deu por uma “compatibilidade de idéias”. Pois ambos evitavam quaisquer idealizações em torno do que seria “típico”, “regional” ou “autêntico”.

<sup>139</sup> Vladimir Cunha também apresentou Hermano Vianna a Mestre Laurentino que teve uma de suas canções, *Lourinha Americana*, inserida no projeto *Música do Brasil*. Com tal divulgação, a canção foi gravada por vários músicos de renome nacional: Gilberto Gil e a banda Mundo Livre S\A. De acordo com Mestre Laurentino, em entrevista ao Jornal O Liberal, sua amizade com Vladimir Cunha e os “meninos” da banda *Coletivo Rádio Cipó*, com a qual realizou várias apresentações, deu-se em meados da década de noventa, durante um festival de *rock* no qual a banda *Mangabezo*, antiga banda da maioria dos músicos que compõem a *Coletivo Rádio Cipó*, participou. Mestre Laurentino teria ido ao festival e pedido, durante a apresentação da *Mangabezo*, para tocar uma de suas canções. Após a “canja” inesperada, teria sido muito aplaudido (e realmente foi, eu estava lá). Nos anos seguintes, Mestre Laurentino desenvolveu trabalhos com os músicos da antiga *Mangabezo*, tocando em vários festivais pelo país. Atualmente, com mais de oitenta anos, é conhecido como o roqueiro mais velho do Brasil. Este acontecimento é interessante porque inverte, ironicamente, as vias dos processos de mediação realizadas pelos diferentes atores inseridos neste contexto, geralmente, representados por artistas ou intelectuais “descolados” das camadas médias. Se Mestre Laurentino foi “descoberto” por Hermano Vianna ou Vladimir Cunha, certamente ele se fez descobrir.

<sup>140</sup> Naquele período, várias destas produções musicais foram chamadas de *brega pop*, o que alude inclusive, à visibilidade local e regional que essas produções obtiveram tanto em Belém quanto em vários estados do Norte e Nordeste.

tecnologias de produção musical: *softwares* e *hardwares* de computador com programas de edição musical, gravação e reprodução de *cd's* e *dvd's*; e não tardou para que fossem apropriadas e inseridas nas músicas *brega* e nas *aparelhagens*. Este período foi marcado pela consolidação da “música eletrônica” nas festas juvenis com *aparelhagens*, embora vários *bregas* “mais modernos” ainda mantinham seu espaço nos repertórios das festas.

De acordo com o produtor musical e técnico de áudio e vídeo Beto Metralha, nos anos de 1999 e 2000 houve um crescimento considerável no número de cantores e composições de música *brega*. Com a popularização das novas tecnologias de produção musical passou-se a produzir, de forma quase artesanal, com pouco custo (técnico e financeiro), uma infinidade de composições musicais, utilizando-se de diversos recursos como sintetizadores e equipamentos digitais.

[...] de 2000 pra cá começaram a aparecer um monte de *brega* com letras de sacanagem... era ou de sacanagem ou versão das músicas internacionais que faziam sucesso... das músicas que o pessoal ouve nas festas. Tinha alguns trabalhos... digamos assim, mais sérios... tinha o Nelsinho Rodrigues, tinha o Tonny Brasil... naquela época era maioria versão... até hoje é assim se tu fores ver (...) Tinha gente que entrava num estúdio de manhã e à noite saía com um disco. O cara fazia a música na hora, ali mesmo. Tinha música que nem tocava na rádio, o cara mandava direto pra *aparelhagens*. É por isso que as letras tudo falam de *aparelhagem*. O cara fazia uma música enchendo a bola do *Tupinambá* e mandava pra eles. Aí começava a fazer sucesso nas festas e começava a rolar nas rádios... depois de uma vinha mais outras três, quatro... Tudo passou meio que girar em torno das *aparelhagens*. A música, até as rádios precisam das *aparelhagens*. É por isso que o Dinho e outros aí tão tudo com programa de rádio, na televisão também. (Beto Metralha. Entrevista realizada em 08\08\2007).

Para se compreender a dimensão que as *aparelhagens* adquiriram nestes últimos anos basta atentar para o número de *fã-clubes* que surgiram a partir da virada deste século, e para a quantidade de canções cujos temas tratam do sucesso e o valor das principais *aparelhagens* da cidade. Por sua vocação, acredito que não tenha sido difícil para as *aparelhagens* coadunarem-se a todas aquelas transformações ocorridas nos processos de produção e reprodução musical. Parece-me que as *aparelhagens* atuaram, inclusive, como promotoras de tais transformações,

<sup>141</sup> Em sua dissertação de mestrado, Martha Georgea Santos (2006) trabalhou com as festas que ocorrem na fronteira Brasil/Guiana Francesa, nas quais o *zouk*, a *cúmbia*, o *ragga* e o *brega* paraense, fazem bastante sucesso.

engendrando outra ordem de relações em que as canções, as programações musicais das rádios locais, e tudo que se associasse a este universo, fossem articulados pela cumplicidade festiva presente na relação público/*aparelhagens*, é neste sentido que aqui considero a noção de *festas de aparelhagem*.

Para você ter uma idéia, as *aparelhagens* se tornaram tão importantes no mercado paraense que, hoje em dia, os músicos primeiro vão até elas lançar seus novos discos e músicas para, somente em seguida, se dirigirem às rádios e lançarem seus produtos. Ou seja, primeiro eles apresentam as novidades nas festas com o “povão” nas nossas festas, para depois, as mandarem para as rádios. (*Dj Dinho* – Entrevista fornecida ao site: [portalcultura.com.br](http://portalcultura.com.br)).

Talvez tenha sido este o cenário que Hermano Vianna encontrou (quatro anos após aquele encontro com Pio Lobato) quando esteve em Belém para a realização de seu novo projeto na Globo, o programa *Brasil Total*, uma continuidade dos programas que já havia desenvolvido com Regina Casé e Guel Arraes: o *Brasil Legal* e o *Programa Legal*. Durante sua estadia em Belém, o mesmo, acompanhado de Vladimir Cunha e Pio Lobato, participou de várias *festas de aparelhagem*, e foi Vladimir Cunha quem o apresentou ao *tecnobrega*, denominação atribuída aos novos desdobramentos da música *brega*, produzido por sintetizadores e programas digitais. Uma fusão (como muitos músicos gostam de chamar) do *brega* paraense com vertentes da música eletrônica, principalmente o *house music* e a *disco music*.

Quem primeiro me falou do *tecnobrega* foi o Vladimir Cunha. Com ele e com o Pio fomos a várias festas de aparelhagem, e conheci os estúdios do Beto Metralha (produtor pioneiro do *tecnobrega*) e do DJ Iran (inventor do *cybertecnobrega*). Pio começou a trabalhar com esses produtores pós-periféricos e o resultado é perfeito, unindo dois pólos - temporais e estilísticos - da evolução do pop paraense, o elétrico junto com o eletrônico. (VIANNA, 2007).

O *tecnobrega* já havia se consolidado como o ritmo das *aparelhagens*, e o interesse de Hermano Vianna pelo novo gênero o levou a conhecer os produtores Beto Metralha e *dj* Iran, e a vocalista da banda *Tecnoshow*, Gabih Amarantos. Quando de suas incursões pela cidade em busca de melhores referências sobre esta manifestação musical, tomou conhecimento (como este teria identificado) da “cadeia produtiva” do *tecnobrega*, que estaria amparada nas chamadas *festas de aparelhagem* e na reprodução e distribuição informal do que é produzido no âmbito do

*tecnobrega*, de forma independente dos grandes circuitos fonográficos. Uma rede econômica e cultural paralela na qual todos seus elementos constituintes atuariam para sua manutenção. Fosse pura idealização ou apenas um tino sociológico, o interessante é que, naquele fenômeno Hermano Vianna visualizou a consolidação empírica de todas as suas possíveis articulações performático-discursivas como antropólogo, jornalista e *intellectual pop-urbano*. Algum tempo depois deste encontro com o “mundo *tecnobrega*”, e após a veiculação do programa *Brasil Total* no horário nobre da Globo, produziu e publicou no jornal A Folha de São Paulo, um artigo sobre esta nova manifestação cultural que surgia no norte do país<sup>142</sup>. Este artigo definiu publicamente e emblematicamente, os contornos semânticos que assumiria, no plano discursivo, a “onda *tecnobrega*” paraense. Insiro alguns momentos da respectiva publicação na longa citação que me permito fazer.

Há muito tempo, o estilo de consumo musical das periferias brasileiras vem se comportando de maneira totalmente diferente do padrão que as gravadoras aprenderam a controlar e do qual sabem tirar seus lucros. Num panorama como esse, é óbvio que um camelô de CDs piratas tem muito mais chances - não só pelo preço - de seduzir o público do que uma loja de discos oficiais, onde os produtos são vendidos quase sempre com a aura de obras de arte (mesmo há tanto tempo na época de sua reproduzibilidade técnica!) adequadas a um tipo de consumo sempre refinável e intensamente retroalimentável. [...] Os piratas são os inimigos “número 1” da indústria fonográfica. Mas nem toda a música do mundo está sendo lançada pela indústria fonográfica. Portanto, imaginava eu, deveria existir em algum lugar do mundo alguma música que seria amiga da pirataria. Só não tinha encontrado ainda um exemplo concreto dessa relação “amigável”. Até que fui para Belém, no Pará, e me apaixonei pelo *tecnobrega*. Procurei os discos nas lojas de disco, pois sou do tempo antigo, em que todo mundo comprava discos em lojas de disco. Nada. Os músicos mesmo me indicaram os camelódromos como os únicos locais onde poderia encontrar os seus sucessos. Não tive dúvidas e, confesso criminosalemente, comprei os meus primeiros discos piratas feliz da vida. [...] Os primeiros sinais do *tecnobrega* foram ouvidos no verão (que no Pará se vive no meio do ano) de 2002, mas tomou realmente conta das festas de aparelhagem em 2003. É o velho brega, com batida mais acelerada, feito só com sons de computadores. Parece um Kraftwerk de palafita, produzido sob calor equatorial por quem escutou muito carimbó, cumbia, zouk e Renato e Seus Blue Caps - e não domina ainda totalmente os recursos do “cut-and-paste” que hoje estão na base dos softwares de produção musical que podem ser baixados de graça em sites piratas da internet. [...] Os músicos não têm mais gravadoras nem o custo de prensar os discos, imprimir as capas ou distribuir os produtos - esse custo todo fica por conta dos camelôs e seus sistemas não-oficiais de indústria e comércio. O *tecnobrega* assumiu a pirataria como forma de divulgação. De que

<sup>142</sup> Hermano Vianna e Regina Casé ainda promoveriam a participação de Gabih Amarantos e outras figuras da cena *brega* paraense em programas da Globo.

então os músicos vivem, se não ganham dinheiro com vendas de discos nem as sociedades de arrecadação de direitos autorais têm o mínimo controle sobre o que toca nos programas de rádio ou nas festas de aparelhagem? Vivem das apresentações ao vivo, é claro - e nisso parecem ser pioneiros e vanguarda da música pop em tempos pós-Napster. As bandas do tecnobrega precisam da divulgação nas rádios, nas aparelhagens e no camelô para fazerem sucesso e serem contratadas para shows. Por isso seus grandes sucessos são metamídia: as músicas elogiam DJs, programas de rádio (como o "Mexe Pará") e de TV, aparelhagens, fã-clubes de aparelhagens (ainda não escutei músicas celebrando camelódromos e piratas...). E assim todo mundo encontra seu devido lugar numa nova cadeia produtiva, totalmente descolada da economia oficial. Uma festa de aparelhagem de Belém do Pará mostra a vitalidade de uma economia paralela brasileira e mundial, que não aparece mais nas estatísticas do Ministério da Fazenda ou do Trabalho nem pode ser domesticada nos acordos cada vez mais precários da Organização Mundial do Comércio. [...] Podemos fechar os olhos fingindo que esse mundo não existe, acreditando piamente nas estatísticas de desemprego e fatores sociais semelhantes que são publicadas nos jornais. Podemos achar que polícia e educação vão trazer essas outras economias para as leis oficiais e os impostos. Mas talvez seja melhor encarar essas novidades de frente, sem ilusões (ou repressões fadadas à derrota - como a que a indústria fonográfica ridiculamente decretou contra a troca de músicas via internet), aprendendo com elas não a se deixar dominar pela barbárie, mas sim a inventar as novas formas caóticas - no bom sentido! - de civilização do futuro (VIANNA, 2003).

Aqui se tem um conjunto de “lugares comuns” presentes nos discursos seqüentes sobre o tema (reportagens posteriores, artigos, entrevistas, documentários). Discursos construídos a partir de uma efervescência midiática decorrida, principalmente, da publicação deste artigo. Termos como “indústria periférica”, “redes de pirataria”, “mercado informal”, “vitalidade”, “independência”, “dinamismo”, “movimento cultural”, vão permear as várias referências públicas sobre o *tecnobrega* e as *festas de aparelhagem*, referências quase sempre compostas consoante uma retórica apologética que procura ressaltar a “criatividade revolucionária” das “periferias” brasileiras que, apesar de excluídas do “Brasil oficial”, desenvolvem as mais diferentes formas de manifestações culturais contemporâneas; que podem até, servir para apontar novas alternativas ao possível estrangulamento que os grandes circuitos culturais têm sofrido.

Parece que ocorre uma espécie de *folclorismo* às avessas. Como frisa Renato Ortiz, a perspectiva romântica e conservadora de nossos folcloristas (referindo-se a Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e seus contemporâneos) procurou, principalmente, atribuir uma presumível autenticidade ao caráter “tradicional” das manifestações populares, em que todo “progresso” implicaria “um processo de de-sacralização da sabedoria popular” (ORTIZ, 2006, p. 71). No caso dos discursos construídos acerca das *festas de aparelhagem* e do *tecnobrega*, a suposta

autenticidade destas manifestações situar-se-ia numa não-autenticidade. De todo modo, ambas as construções parecem ter a mesma natureza (uma apropriação intelectual), já que, no final das contas, estão a lidar com a atribuição ou não de autenticidade às manifestações populares. Se para os folcloristas as possíveis idealizações circunscrever-se-iam na singularidade dos aspectos “agrário” e “pré-moderno” do folclore, para os entusiastas da “cultura periférica”, a ênfase seria depositada na maneira interessante, “exótica”, “peculiar” e “curiosa” com a qual este “folclore” se urbaniza e se moderniza (ou, por que não dizer, se pós-moderniza?). Daí as definições que são atribuídas discursivamente à autenticidade destas práticas, definições estas que tendem a estabelecer uma apropriação semântica do que, afinal estas são ou não são, e as escolhas discursivas nunca são aleatórias, já que respondem às expectativas e concepções de domínios artísticos e intelectuais específicos.

#### 4.4 – A PERIFERIA COMO DISCURSO

Após a publicação do respectivo artigo e da veiculação do programa *Brasil Total* ocorreu, ironicamente ou não, vários acontecimentos similares aos que sucederam àquela outra publicação deste antropólogo sobre o *funk carioca* ainda na década de oitenta. O *tecnobrega* passou a ser encarado como uma “das mais interessantes descobertas”, e a idéia de um “movimento *brega hi-tech* no meio da floresta amazônica”, dinâmico, amparado em festas sonorizadas por sumptuosos aparatos eletrônicos; reproduzido através das redes de comércio “pirata”, certamente deve ter instigado vários artistas e intelectuais.

Surgiram entusiastas de diversos domínios que trataram de reforçar o “coro” de Hermano Vianna e Regina Casé. Das referências atribuídas publicamente ao *tecnobrega* e às *festas de aparelhagem*, as mais comuns dizem respeito à idéia de independência musical e à relação entre tradição e modernidade: “Novas tecnologias turbinam um imenso mercado informal à margem do império das gravadoras e da mídia. Um caldeirão cultural que mistura tradição e futurismo” (SANCHES, 2006); “É uma cena na qual os artistas dependem do disco, mas não de gravadoras, e para os quais a pirataria é mais um benefício do que um mal a ser combatido” (TELES, 2006, p.11) e “A maioria dos hits de *tecnobrega* são versões. Por isso, a produção é toda caseira, feita em computadores, e as faixas são distribuídas diretamente para os DJs de aparelhagens e os vendedores de CDs piratas”. (WERNECK, 2005, p. 5).

Nestas publicações, vê-se também as construções em torno das categorias “povão” e “periferia” contrapostas às noções de “elite” e “centro”: “A força que a elite não conseguiu controlar” (ARRAIS, 2005). Além destas referências, associam-se as imagens de “pujança” e “vitalidade”: “Pará vive a febre do tecnobrega, música eletrônica feita em casa que bomba nas rádios e nas festas de aparelhagem” (WERNECK, 2005, p.5).

Esta efervescência midiática em volta do *tecnobrega* não se restringiu aos comentários de jornalistas e artistas, pois se estendeu à atuação e à participação de produtores de grandes empresas fonográficas. É o caso dos produtores Eduardo Miranda, Cyz Zamorano e Kassin que, nos “Extras” do *dvd* da banda *Tecnoshow (Tecnoshow e Ponto Final)*, tecem elogios ao grupo e ao gênero musical: “É uma música tão nova, tão ousada, tão diferente, com características tão inusitadas. Tem uma cara muito brasileira, muito autêntica e um ritmo contagiente, que é uma coisa que é difícil resistir”<sup>143</sup>. Eduardo Miranda e Cyz Zamorano, que já produziram vários grupos do chamado movimento *manguebeat*, ainda participaram, no ano de 2005, da produção do espetáculo *Terroir Pará*. Evento ocorrido no Teatro do Ibirapuera, em São Paulo, promovido pela Rede de Telecomunicações do Pará – FUNTELPA<sup>144</sup>; que reuniu os principais nomes da “nova música paraense”. Dualidades conhecidas, como tradição\modernidade, centro\periferia, popular\erudito, foram ressaltadas e *performatizadas* durante todo o espetáculo. Lá estava a maioria dos artistas que adquiriram recente notoriedade local e regional (Mestre Laurentino, Dona Onete [uma outra “descoberta” do grupo Coletivo Rádio Cipó] e Mestres da Guitarrada), além dos já devidamente legitimados no *mainstream* cultural paraense (Nilson Chaves, Lucinha Bastos, *Arraial do Pavulagem*)<sup>145</sup>. Apresentaram-se também grupos mais contemporâneos (*Cravo Carbono, Coletivo Rádio Cipó, La Pupuña*) e em meio a este emaranhado estético-musical, subiu ao palco a dupla Gabih Amarantos e *dj* Iran, acompanhada da banda *Cravo Carbono*. Em sua apresentação, Gabih Amarantos fez um discurso interessante sobre as músicas e as festas que “fazem a cabeça da periferia paraense”.

<sup>143</sup> Eduardo Miranda em depoimento nos Extras do DVD da banda *Tecnoshow* chamado *Tecnoshow e Ponto Final*.

<sup>144</sup> Não posso deixar de ressaltar o papel desempenhado por certas agências municipais e estaduais para a consolidação deste cenário. Desde a segunda metade da década de noventa, governos destas referidas esferas governamentais vêm desenvolvendo programas e políticas de incentivo à produção musical paraense, promovendo festivais como o Festival Cultura de Verão, Bienal de Música e Seresta do Carmo, e divulgando esta “cena” por meio das radiodifusoras estaduais e programas de incentivo e promoção cultural.

<sup>145</sup> Músicos da chamada *MPP*, movimento composto por músicos e canções heterogêneas, não formalizado, mas notoriamente legitimado, de maneira quase unânime, como representante da “boa” cultura paraense.

O evento teve uma repercussão bem diversa. De um lado a já citada efervescência de músicos e produtores que reconheceram naquele “movimento” um novo *manguebeat*, ressaltando a riqueza e a diversidade dos produtos artísticos apresentados, que são resultados das “peculiaridades” do estado do Pará e da Amazônia. Noutra direção, surgiram vozes mais desconfiadas com o que seria uma tentativa de “forjar” um “movimento” musical baseado num “exotismo às avessas”, com vistas à necessidade de reabastecimento de uma indústria cultural desacelerada. O fato é que naquela “sortidez” sonora e estética, definida como a “identidade musical paraense”, estavam a vocalista da banda *Tecnoshow* e seu parceiro de experimentações, *dj Iran*, representando a “cultura produzida pela periferia” ou mesmo “a cultura paraense”.

Naquele período em que se apresentou no *Terroir Pará*, Gabih Amarantos ainda realizaria outros shows em boates “*cult*” (como esta frisou) de São Paulo, adquirindo inclusive o título de Diva do *Tecnobrega* e musa GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros), por conta de sua apresentação na festa gay A Lôca, em São Paulo<sup>146</sup>.

Outros ícones do mais novo “movimento” *aparelhagens\tecnobrega*, como *dj Dinho* e a *aparelhagem* Tupinambá, também se apresentaram em eventos no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife<sup>147</sup>.

Sobre a importância e participação de tantos personagens mais ou menos “exógenos” ao cenário do *tecnobrega*, Gabih Amarantos, em entrevista ao Jornal do Comércio, faz o subseqüente comentário.

É uma coisa engraçada: primeiro, os produtores de fora vêm, primeiro foi o Hermano Vianna que veio há três anos e se encantou; o Miranda (Carlos Eduardo Miranda), a Cyz (Cyz Zamorano), que juntos, ela e o Miranda, trabalharam no ‘Terruá Pará’; o Kassin, que toca na Orquestra Imperial, que trabalha junto com Caetano (Caetano Veloso), Adriana Calcanhotto; o Pena Schmidt, que é o curador do Teatro do Ibirapuera. Essas pessoas todas estiveram em Belém, se depararam com o techno e se encantaram e gostaram. Isso é bom, porque fez com que os próprios paraenses passassem a se respeitar mais. (Gabih Amarantos em entrevista ao Jornal do Comércio. 21\03\2006).

<sup>146</sup> Um ano depois, Gabih Amarantos e Iran ainda se apresentaram em Recife onde conheceram *dj Dolores* (um dos mais famosos *dj's* do Brasil), e no Rio de Janeiro. *Dj Dolores* colocou o nome *Aparelhagem* em um de seus *cd's*.

<sup>147</sup> Posso inserir aqui, um encontro que até pouco tempo atrás seria considerado praticamente impossível, ou seja, o show do *dj Dinho* com o “brasileiro internacional” *dj Marky*, considerado, atualmente, um dos maiores *dj's* de música eletrônica do mundo.

O comentário de Gabih sobre essa possível “aceitação” da “onda *tecnobrega*” é interessante porque mostra a preocupação de vários representantes deste fenômeno com o seu avanço e os estigmas existentes em Belém do Pará, evidenciando assim, o que seria uma mudança no comportamento da “classe média” que passou a respeitar mais este “tipo de cultura”, o que é identificado como um resultado da visibilidade adquirida contemporaneamente por estas manifestações culturais, e da participação de nomes “renomados” do cenário artístico\musical nacional. É neste sentido que em Belém as referências públicas acerca das *festas de aparelhagem* e do *tecnobrega* tratam, sobretudo, de como tais manifestações culturais vêm arregimentando segmentos das “classes médias locais” e de como têm “penetrado” no mundo dos jovens “bem nascidos”. Observa-se então, matérias em jornais locais que ressaltam o avanço das *aparelhagens* rumo ao “centro” da cidade:

DJ Dinho, do Treme-Terra Tupinambá, já comandou festas em algumas boates de Belém e pôs os filhos da elite local para dançar em uma concorrida apresentação no Salão Nobre da Assembléia Paraense em abril desse ano. Ao mesmo tempo, Gaby Amarantos se desloca do eixo tecnobrega e colabora com a eletrônica cult de DJ Dolores, canta com a banda de rock Cravo Carbono, ganha elogios rasgados de produtores como Carlos Eduardo Miranda (O Rappa) e Kassin (Caetano Veloso e Los Hermanos) e se vê na condição de musa gay após se apresentar na boate A Lôca, em São Paulo, e estrelar uma reportagem na publicação GLS G Magazine (O Liberal, 21\03\2006).

Na edição de nº 47 da Revista Diário, do jornal O Diário do Pará, a reportagem de capa veio com o seguinte título: “O brega das patrícias: classe média bem nascida e bem-vestida parou de torcer o nariz para o tecnobrega e passou a freqüentar as festas de aparelhagem. São as patricinhas e mauricinhos ouvindo o som mais novo do Pará”<sup>148</sup>. (O Diário do Pará, 01\04\2007).

<sup>148</sup> Neste mesmo veículo e outros, também surgem opiniões contrárias que ressaltam a possível qualidade duvidosa desse “tipo de cultura”. O colunista Elias Pinto, do Diário do Pará, em decorrência do projeto de lei que propunha o reconhecimento das *aparelhagens* como Patrimônio Cultural de Belém, do ex-vereador petista Carlos Bordalo, publicou um artigo que expõe a opinião de muitos sobre as *aparelhagens* e o *tecnobrega*, vejamos alguns momentos: “Alguém pode alegar, valendo-se de pressupostos ‘culturais’, ‘sociológicos’ ou ‘antropológicos’, que as tais aparelhagens são manifestações da nossa cultura musical e que protegê-la seria defender e reforçar nossa identidade cultural. Balela. Besteira. Empulhação. Melhor e mais legítimo seria valer-se de pressupostos mercadológicos. A música que se despeja dessas aparelhagens é porcaria, lixo. Aí alguém vai se indignar e, escudado em brios de roto paraensismo, vai desfraldar a bandeira papa-chibé, rotulando de elitista a voz que se ergue contra a música do povão do Palmeiraço, do Tupinambá, do Rubi, ou que nome tenham esses treme-terrás. [...] Nacional ou estrangeira, nordestina ou paraense, a cultura de massas, feito essa música de aparelhagem, é kitsch, lixo, funciona como narcótico, como estupidez, enquanto a chamada alta cultura, seja nacional, seja estrangeira, funciona como fermento crítico, fecunda, germina, é fator de reflexão, e pode ser instrumento de autotransformação e transformação cultural” (PINTO, Diário do Pará, 03/10/2007). Após a veiculação deste artigo, o autor ainda publicou muitas cartas de leitores que compartilhavam de sua opinião.

Associado a tais comentários, vê-se a recorrência do que já foi apresentado por Hermano Vianna em seu artigo sobre o *tecnobrega*.

Por sinal, este ainda escreveria muitos outros comentários sobre a “cena” musical paraense, participando através de projetos como o *Cultura Livre, Negócios Abertos*, que coordena junto a Fundação Getúlio Vargas, e de novos programas para a Globo, como o *Central da Periferia*, exibido no primeiro semestre de 2006 (um programa de auditório, só que ao ar livre, em que se apresentaram vários músicos da “cena periférica belemense”). Por ocasião deste evento, escreveu um texto de apresentação que passou a ser considerado como uma espécie de *manifesto*.

Se Hermano Vianna chega a representar, intencionalmente ou não, e ironicamente, uma espécie híbrida de Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e outros personagens singulares que tanto nos chamam a atenção em obras como *O Mistério do Samba*, ou se, como já comentei, sua possível “descoberta” do “mundo *tecnobrega* paraense” não tenha passado de uma idealização engendrada por uma *exoticização* e idealização de um “outro” visualizado pela apropriação quase autoritária da categoria “periferia”, o que viria justificar virtualmente toda sua cruzada em favor da “cultura do povão”, tais considerações não possuem tanta importância neste momento, pois o que está em questão aqui, é o fato de que seus *projetos individuais* cruzaram fronteiras múltiplas, atuando, inclusive, em planos marcados por negociações e estratégias diversas, entrecruzando-se a outros projetos de outros indivíduos singulares. E sua atuação provavelmente não teria os contornos que assumiu se não ocorresse em tais planos. De todo modo, o fato é que, de um jeito ou de outro, parece-nos que Hermano Vianna fez jus à categoria que lhe foi cara àquela obra sobre o *samba*, ou seja, a de *mediador transcultural*.

## CAPÍTULO 05 – A EXPERIÊNCIA FESTIVA: O FENÔMENO E SEUS PROTAGONISTAS

Falar das *festas de aparelhagem* em Belém do Pará pressupõe, desde já, a consideração da dimensão pública que lhe é inherente. Constitui, sobretudo, um fenômeno de massa que reproduz e engendra práticas e relações amplas e significativas na vida social de toda a cidade, compondo, através de recursos estético-performáticos, um emaranhado discursivo denso e diverso.

Pode-se dizer que as *festas de aparelhagem* se encontram na “boca do povo”, já que, de um modo ou de outro sempre se está a falar das mesmas, seja com repulsa e ojeriza, seja com entusiasmo ou curiosidade. Verifica-se que isto ocorre não somente pelas decorrências de sua visibilidade e projeção midiática, mas devido a sua própria ordem de existência, expressada nos desdobramentos que extravasam o plano festivo formal, estendendo-se pelos meandros interacionais mais cotidianos, o que inclui as possíveis descontinuidades e ambigüidades que conformam a trama urbano-social da cidade.

No entanto, ressalto aqui que tais descontinuidades e ambigüidades não dizem respeito, necessariamente, a uma separação antagônica dos que, porventura, legitimam ou não as *festas de aparelhagem*, mas às próprias assimetrias e hierarquizações que se *perpendicularizam* neste processo.

Portanto, se sua dimensão pública causa, em muitos segmentos da sociedade local, sentimentos de verdadeira revolta, por outro lado, há de se reconhecer que as *festas de aparelhagem* têm atraído novos entusiastas provenientes de diversas camadas e domínios sociais. Isto, por sinal, é constantemente enfatizado pelas diferentes mídias que, comumente, sublinham toda a visibilidade que estas práticas adquiriram, arregimentando jovens da “classe media” local que, pouco a pouco, juntam-se aos muitos aficionados<sup>149</sup>. Esta presumível “transcendência social” não só decorre como influi os contornos que este fenômeno assume, principalmente, no que se refere às perspectivas e vivências mais ou menos dessemelhantes a partir das quais diferentes grupos e segmentos sociais estabelecem suas redes de sociabilidades e experiências. É neste ínterim que se observa então desde o surgimento de novos “espaços” e a formação de vários grupos marcadamente identificados por certos elementos distintivos (*Galera da Bis* [motonetas],

<sup>149</sup> Noutra direção, como já se observou, há os discursos que destacam um caráter “alternativo” deste fenômeno que, concernente às “culturas periféricas”, reproduzir-se-ia de forma independente dos grandes “centros” sociais e culturais.

*Galera da Moto, Galera do Comércio [bairro], Galera do Rock, Equipe Tubarão, Patricinhas do Tupinambá*), até o desenvolvimento e inserção, por parte das *aparelhagens*, de novos “formatos festivos” e diferentes mecanismos performáticos e estéticos. Por este prisma, percebe-se que as retóricas que associam (positiva ou negativamente) as *festas de aparelhagem* a uma dita “cultura periférica”, tornam-se, em muitos aspectos, excessivamente *fixistas*.

Todavia, se este fenômeno, tal como sublinham os meios midiáticos, tem trespassado diferentes domínios e camadas sociais, o que é bastante perceptível, deve-se considerar a constituição de um possível cenário polissêmico devidamente expressado nos matizes de perspectivas discursivas que configuraram as feições sócio-significativas das *festas de aparelhagem*.

Nestor Garcia Canclini (1997) chama a atenção para o fato de que, mesmo situações em que se verifica uma certa diluição de determinadas fronteiras simbólicas que estruturavam segmentações socialmente constituídas, em consequência de diferentes intercruzamentos culturais, não se pode pressupor, necessariamente, que dentro de uma perspectiva relacional não ocorram níveis diagonais de diferenciações consoante contextos relativamente descentralizados e não verticais, decorrentes da forma como indivíduos e coletividades se comportam e interpretam as diversas categorias simbólicas em trâmite.

Em consonância com estas considerações, Mike Featherstone (1998) verifica que nos intercruzamentos culturais de domínios sociais distintos, a *dialogicidade* se desenvolve a partir de universos significativos, o que consequentemente ocasiona processos de *reinterpretação* do que é intercambiado. As considerações apresentadas por Featherstone se fazem úteis na medida em que se reconhece, além dos processos de intercruzamentos culturais, a dimensão heterogênea e ambivalente deste processo.

Decerto, *esteticidades*, sociabilidades e interesses artísticos específicos adquirem matizes ao mesmo tempo fluidos e estáveis, conforme são apropriados, do ponto de vista semântico, por domínios e camadas sociais relativamente distintos, reproduzindo hierarquias, diferenciações e descontinuidades oblíquas.

Nestes termos, parto então para as considerações tecidas discursivamente pelos que aqui denomino *protagonistas imediatos*, ou seja, o público e as *aparelhagens*, no que diz respeito às configurações sócio-significativas das *festas de aparelhagem*.

### 5.1 – ENTRE MUNDOS E DESEJOS

“A gente faz sucesso tanto com o povão como com a classe média... em qualquer lugar que a gente toque é sempre casa cheia... posso dizer que a gente foi o primeiro a quebrar essa barreira”. Com este tom meio vanguardista e bastante afirmativo, Dinho, o *dj* e proprietário do Fantástico Treme-Terra Tupinambá, procura destacar não só as proporções que a sua *aparelhagem* adquiriu no atual cenário das *festas de aparelhagem*, mas, principalmente, o papel pioneiro que desempenhou. Em seu comentário, há uma visível alusão aos preconceitos sofridos pelas *aparelhagens* e tudo que a elas se relaciona. Porém, não se observa, nas palavras de Dinho, nenhuma atitude acusativa ou denunciativa, o que se vê é a noção de que tais preconceitos constituíam uma barreira a ser transposta. Um *projeto*<sup>150</sup> a ser empreendido.

[...] Hoje em dia ninguém mais fala que as *festas de aparelhagem* são coisa de marginal... de pivete... que vai ter briga... quer dizer, tem gente que ainda pensa isso, mas já melhorou muito... e eu posso dizer que o Tupinambá foi quem mais ajudou pra que isso acontecesse... olha, não dá pra falar que o Tupinambá... que as *aparelhagens* são coisa de *pivete*, que é coisa de *periferia*... a gente já tocou na Assembléia Paraense, no *African Bar*... na AABB... e todo mundo vai.. e gosta... tem universitário... hoje em dia eu posso dizer que o nosso público maior é o pessoal das classes A e B... (Entrevista realizada em 24/05/2006)<sup>151</sup>.

Dinho faz questão de frisar que as *festas de aparelhagem* não podem ser confundidas com “coisa de marginal”, apesar de que alguns ainda pensem assim. Ressalta então as apresentações do Tupinambá em “espaços” típicos da “classe média” da cidade, afirmando, inclusive, que, atualmente, o público majoritário pertence às “classes A e B”. A concepção de que estas transformações só ocorreram graças a estratégias desenvolvidas e articuladas pela referida

<sup>150</sup> Para Gilberto Velho, a fragmentação da sociedade moderna caracterizar-se-ia pela demarcação de domínios distintos, pelos quais os indivíduos transitam constantemente e de forma desdramatizada, assumindo múltiplos papéis de acordo com os diferentes planos em que se movem. Essa *metamorfose* se viabilizaria pela articulação de constantes *negociações da realidade e províncias de significados*, ou seja, na dinâmica com a qual os indivíduos tramitam por diversos domínios sociais e culturais, compartilhando símbolos, linguagem básica comum e gramaticalidades no processo de interação, produzindo uma *província de significados*. Para lidar com esses dois processos, a fragmentação das sociedades modernas e o estabelecimento de unidades ou *províncias de significados* através de constantes *metamorfoses e negociações*, Gilberto Velho utiliza-se das concepções de *projeto* e . Neste sentido, “[...] *campo de possibilidades*, trata do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura. O *projeto*, no nível individual, lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções ancoradas a avaliações e definições da realidade. Estas, por sua vez, são resultados de complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda vida social (VELHO, 2003a, p. 28).

<sup>151</sup> A sede campestre da Associação Atlética do Banco do Brasil – AABB, em Belém, localiza-se na BR-316 e é geralmente freqüentada por segmentos das camadas médias locais.

*aparelhagem*, com o intuito de atrair um novo público, torna-se expressiva nas palavras de Dinho, sobretudo quando procura explicar o porquê de tais transformações.

[...] Isso só pôde acontecer porque houve um planejamento pra isso... ta certo que nem eu imaginava que todo esse sucesso fosse acontecer tão rápido... atraindo gente de tudo que é classe social... mas é o resultado de um planejamento... de uma estratégia... queira ou não queira, o público de classe média é mais exigente... é muito preocupado com a segurança... quer o melhor... não que o povão não seja exigente, não é isso, mas é que o pessoal de classe média ta mais acostumado com um certo tipo de evento... até porque pro pessoal se sentir atraído de ir numa festa é preciso que tenha um diferencial... algo que chame a atenção... daí a gente sempre procura agradar a todo mundo... da gente sempre oferecer o que tem de melhor... tudo digital... agora o telão de *led*... que só é usado por poucos artistas no Brasil... a gente também procura variar os ritmos pra todos os gostos... também tem a questão da segurança também... não é a gente que se responsabiliza, mas a gente faz questão de saber se vai ter segurança o suficiente... a gente não vai se queimar... outra coisa, no programa que eu apresento na televisão, eu sempre mostro as festas, mostro como é tranquilo... que é bacana... que só dá gente bacana... que quem quiser pode ir que não vai se arrepender... (Entrevista realizada em 24/05/006).

Percebe-se a preocupação de Dinho com um “planejamento”, que é concernente tanto à sofisticação e à diversificação dos recursos utilizados, quanto à segurança e à organização das festas; motivo pelo qual a “classe média” teria se aproximado gradualmente das *festas de aparelhagem*. Entretanto, este “planejamento”, além de compor um conjunto de estratégias, corresponde também a uma certa ordem de reprodução, pois o novo cenário que gradativamente se conformou, requereu, por parte das *aparelhagens*, uma responsabilidade ainda maior, frente as diferentes perspectivas e expectativas de seu público. Isto supõe uma contínua negociação com este público, que se tornou mais heterogêneo e “mais exigente”. A negociação comprehende, justamente, a necessidade de manter numa constante, o “diferencial” que cada *aparelhagem* possui.

Este ponto de vista também é compartilhado por Juninho, *dj* da *aparelhagem* Superpop – O Águia de Fogo, ao reconhecer que é na “profissionalização” - o “investimento pesado na qualidade das *aparelhagens*” - que se situa o motivo do atual sucesso das *festas de aparelhagem*.

O público classe A quer qualidade... na verdade todo mundo quer, mas o pessoal mais de periferia, da baixada mesmo, não vai deixar de ir por causa disso ou daquilo... a gente sabe que eles sempre vão ta lá... já o pessoal das classes A e B... principalmente o pessoal da classe A, ta acostumado com outra historia, com outro ambiente... e isso é uma grande responsabilidade pra gente... ter que agradar

a todo mundo... corresponder às expectativas de todos. (Entrevista realizada em 17/04/2007).

Não se observa em tais comentários, nenhum tipo de “antagonismo de classe”, tal como se pode verificar nas várias referências sobre este tema em artigos e matérias jornalísticas. O que se vê é a preocupação das *aparelhagens*, aqui representadas pelos *dj's*, com as feições que as *festas de aparelhagem* adquiriram. Preocupação esta que se expressa nas muitas estratégias que as *aparelhagens* desenvolvem com vistas à manutenção ou ampliação deste cenário. Daí a importância dos programas de rádio e televisão, das diferentes modalidades publicitárias, dentre outros recursos utilizados pelas *aparelhagens* no intuito de conservar ou expandir as atenções direcionadas a elas.

Gilberto Velho chama exatamente a atenção para a forma como os indivíduos, em suas interações mais cotidianas ou eventuais, negociam e implementam diferentes *projetos* a partir de um certo repertório social e simbólico.<sup>152</sup>

[...] o *projeto* é o instrumento básico da *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos e coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo (VELHO, 2003a, p 103).

As *aparelhagens* se reproduzem em contextos cada vez mais complexos e heterogêneos, gerando modalidades diversas de negociação que não deixam de ter fortes implicações sócio-significativas, e são estas implicações que compõem o atual cenário das *festas de aparelhagem*. A negociação aqui se baseia, sobretudo, no reconhecimento, por parte das *aparelhagens*, de um “outro”, devidamente legitimado; com contornos sociais e simbólicos mais ou menos definidos<sup>153</sup>. Há então a percepção de que este “outro”, ou seja, a “classe média local”, constitui um público “mais exigente”, ávido por “qualidade”, (e por “qualidade”, refiro-me, principalmente, aos recursos tecnológicos), preocupado com a violência, etc. Esta percepção da “classe média”, que as *aparelhagens* reproduzem quase que pontualmente não se fez por acaso, pois decorre das concepções construídas acerca dos motivos que, porventura, fizeram com que a “classe média”, sem que as *aparelhagens* esperassem, passasse a freqüentar *festas de*

<sup>152</sup> Conforme já se verificou, Erving Goffman (1985) ressalta justamente o caráter dramatúrgico do modo como os personagens, em suas interações sociais, procuram manipular a impressão da platéia sobre si mesmos, em alguns casos, com o objetivo de estabelecer uma definição favorável de seu serviço ou produto.

<sup>153</sup> Gilberto Velho também frisa que “a própria idéia de *negociação* implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade” (VELHO, 2003a, p 21).

*aparelhagem*<sup>154</sup>. Vê-se então o contexto no qual atuam e interagem estes dois “indivíduos”, as *aparelhagens* e a “classe média”, e o desenrolar destas atuações e interações, em seus desdobramentos, acaba por complexificar tal relação.

Isto remete às considerações de Georg Simmel sobre o caráter *sociativo* da *competição*, referenciadas logo no segundo capítulo deste trabalho. Como frisa este autor, toda *competição* se desenvolve através de uma postura devidamente deliberada em torno das expectativas e perspectivas de terceiros.

Em resumo, é um tecido de milhares de elos sociológicos executados por meio de uma concentração consciente sobre a vontade, o sentimento e o pensamento dos semelhantes, de adaptação dos produtores aos consumidores, das possibilidades delicadamente multiplicadas de ganhar favor e conexão. (SIMMEL, 1983, p. 140).

As estratégias implementadas pelas *aparelhagens* frente a este cenário que se estende por novos domínios, produzem e ressonam certos “elos sociológicos” expressos nos desdobramentos deste fenômeno. Há uma dialética na relação entre público e *aparelhagens* no que tange à produção destes “elos sociológicos”, onde um influí sobre o outro. Dinho ressalta que as *festas de aparelhagem* têm sido apropriadas e vivenciadas pela “classe média” de maneira diferenciada, ou seja, a partir de suas próprias práticas e relações de sociabilidade.

[...] Olha, hoje o que mais tu vê é *fã-clube* surgindo de tudo que é canto... também têm as *galeras*... que não tem nada a ver com *gang*... o pessoal que já se conhece... são todos amigos... namorado de uma, vizinho do outro... e que curtem juntos... aí tem todo tipo de *galera*... têm também o pessoal das *equipes* de *som-automotivo*... por sinal hoje, se tu fores ver... o pessoal que tem esses equipamentos de som no carro, que antes só tocavam axé, praticamente... hoje em dia o que eles botam pra tocar? chega nas férias em Mosqueiro, Salinas, ta todo mundo com o porta-malas aberto tocando música de *aparelhagem*... é *technobrega*... é *melody*... (Entrevista realizada em 24/05/2006).

Isto gera uma trama que se expande para diversos domínios da vida social dos indivíduos, assim como implica diretamente as feições que as festas assumem. Por isso, estratégias como: “até meia noite, universitários não pagam” (presume-se aqui, que o público de “classe média”

---

<sup>154</sup> A busca por “inovações tecnológicas” ou pela “diferenciação” empreendida pelas *aparelhagens* não se deu, necessariamente, em decorrência das expectativas do público de “classe média”, mas assumiram dimensões radicais a partir destes novos contextos.

seja composto, majoritariamente, por universitários), têm sido comuns. Assim sendo, as *aparelhagens* utilizam-se, sucessivamente, de mecanismos que, no modo como são articulados, denotam toda a maleabilidade do fenômeno. Os espetáculos que combinam apresentações de *aparelhagens* e grupos musicais locais e nacionais que, recentemente, tornaram-se freqüentes, são bons exemplos. Os shows de bandas de *forró eletrônico*, *pagode* e *axé* (além, é claro, de *brega*), já bastante populares entre jovens de diferentes camadas e segmentos, passaram a incluir apresentações das grandes *aparelhagens*. Ao inverter a perspectiva, vê-se que as *festas de aparelhagem*, por outro lado, passaram a inserir, em seu itinerário, apresentações de grupos e bandas. Depende do lugar de onde se observa. Trata-se de uma via de mão dupla. Até porque tanto as *festas de aparelhagem* quanto os shows de “música popular” atuam e compartilham de *realidades* relativamente coincidentes, articulando produtos culturais bem similares e que chegam a se confundir. Neste entremes, as *festas de aparelhagem* se afeiçoam continuamente pelos desdobramentos que permeiam estas sociabilidades, em uma relação que não é unidirecional, simétrica ou mecânica.

Neste sentido, não se pode deixar de reconhecer e compreender este fenômeno em seu caráter mais amplo, ou seja, como contextos, práticas e relações que, já há algum tempo, reproduz-se a partir de certos processos e mecanismos e que, em suas conformações mais recentes, acabou por engendrar as *festas de aparelhagem*. Ao considerar este mote, percebe-se que as transformações mais hodiernas deste fenômeno decorrem de certos “elos sociológicos” que marcam as relações entre o universo festivo e a vida social e simbólica dos indivíduos. Daí que as *aparelhagens* lidam com domínios significativos.

Destarte, para além de qualquer estratificação demasiado austera, verifica-se que as *festas de aparelhagem* não possuem as dimensões que apresentam atualmente por consequência exclusiva e determinada das possíveis estratégias e negociações que as *aparelhagens* desenvolveram com vistas a atrair uma dita “classe média”, mas sim como resultado das relações já estabelecidas com seu público em geral, que, por si só, já é diverso e heterogêneo. Considerar, de modo descontextualizado, somente o discurso “integrador”, seria limitar-se a uma visão excessivamente sincrônica e *ideal*, deixando de lado aspectos importantes que indicam algumas assimetrias e descontinuidades. Até porque, reconhecer, grosso modo, uma possível “elite local” levaria, noutra direção, a identificar aquela outra porção - o “povão”, a “periferia” ou a “baixada” – que, de uma certa maneira, passou a “ombrear-se” com esta referida “elite”.

Perceber o caráter diacrônico deste fenômeno consiste em distinguir, desde já, duas questões bastante relevantes que se subseguem neste problema: primeiramente, a visibilidade que as *festas de aparelhagem* protagonizam atualmente e que se expressa nos diferentes discursos sobre a participação cada vez maior de uma dita “classe média”. Trata-se de um fenômeno recente, ou seja, corresponde a um desdobramento contemporâneo decorrente, em certa parte, de outros desdobramentos; que caracterizam a ordem festiva produzida na associação público/*aparelhagens*. Ora, era necessário que houvesse um universo já bastante consolidado, no qual pessoas, interações, percepções e processos de relativa significância estivessem envolvidos, para que surgissem então os atuais discursos sobre a relação entre “classe média” e *festas de aparelhagem*, assim como a “quebra de barreiras” ou a “importância cultural das *aparelhagens*”.

Têm-se aqui uma outra questão – estes discursos não se produzem num vácuo, casualmente ou aleatoriamente, eles refletem outros dois aspectos diretamente associados: a significância que este universo carrega consigo e, consequentemente, os novos contornos que adquiriu. Daí, o que se vê é um entrecruzar expressivo de trajetórias, experiências, expectativas e perspectivas já existentes antes mesmo desta “aproximação” com as “elites”, mas que, recentemente, assumiu dimensões mais radicais. Como já dito, estratificações por demais austeras podem muito bem desaperceber aspectos fluidos e aparentemente contraditórios.

Há certas diferenciações simbólicas e sociais que se *perpendicularizam* a partir das descontinuidades presentes nos níveis e escalas de percepção e vivência; que relativizam e complexificam as definições construídas sobre a constituição sócio-significativa das *festas de aparelhagem*, e isto pode ser verificado não apenas quando se considera a dimensão pública deste fenômeno, mas ao se atentar para o posicionamento discursivo de seus *protagonistas imediatos*.

## 5.2 – DE AMIZADES E DIVERSÃO

Segundo citei anteriormente, há uma espécie de efervescência midiática visivelmente presente na maneira com que as *festas de aparelhagem* e a música *tecnobrega* (símbolo de toda essa pujança) são veiculadas nos meios comunicacionais. Busca-se apresentá-las como conformadoras de uma “cadeia cultural e econômica periférica”, consolidada “às franjas” do “centro”, mas que, inesperadamente, tem “invadido os redutos das “elites locais” e dos grandes circuitos culturais. Estas referências são consideradas primordiais para a visibilidade e projeção

das *festas de aparelhagem*, o que inclui a suposta aceitação pela “classe média” da cidade, já que procuram enfatizar a importância “cultural” deste fenômeno como uma “manifestação tipicamente paraense”.

[...] O apoio que o Tupinambá tem recebido por parte da mídia tem sido fundamental pra acabar com o preconceito... programas que nem o da Regina Casé ajudaram a divulgar as *aparelhagens* pra todo o país... e o pessoal daqui passou a dar mais valor... a reconhecer as *aparelhagens* e o *tecnobrega* como uma cultura do Pará... que é nosso e que se deve dar valor... se tu fores ver é sempre assim... primeiro tem que vim alguém de fora pra depois o pessoal daqui passar a dar valor... por isso que eu digo que as *aparelhagens* são um movimento que só tem aqui... no Maranhão tem as *radiolas*... no Rio de Janeiro tem as equipes de som... mas é muito aquém das nossas *aparelhagens*... ainda é muito rudimentar ainda... não é como aqui... a dimensão que a gente tem... todo mundo ta vendendo isso... (Dinho, Entrevista realizada em 24/05/2006).

Observa-se o reconhecimento, por parte de Dinho, do papel que as diferentes mídias têm desempenhado não só para a divulgação, mas para a “valorização cultural” das *festas de aparelhagem*. Comentários semelhantes podem ser encontrados nos relatos de vários outros sujeitos envolvidos diretamente com este fenômeno. Ao perguntar a Zenildo, proprietário e *dj* da *aparelhagem* Brasilândia – O Calhambeque da Saudade, sobre a importância dos programas exibidos pela Globo, o mesmo respondeu-me de forma categórica: “estes programas não só ajudaram... eu posso dizer que eles foram os responsáveis pelo sucesso das *aparelhagens*... que hoje a gente vê” (Entrevista realizada em 27/05/2007). A cantora Gabih Amarantos, da banda Tecnoshow, possui uma opinião semelhante às de Zenildo e Dinho. Segundo a cantora, além da divulgação nacional das *festas de aparelhagem*, a contribuição de certos personagens foi essencial para uma melhor aceitação tanto do *tecnobrega* quanto das *festas de aparelhagem* no cenário cultural local.

[...] O apoio que a gente recebeu de muitos produtores respeitados tem ajudado muito pra mudar essa visão que muita gente tem sobre o *tecnobrega*... de que é música de pivete, de marginal... tu sabes... as pessoas tão reconhecendo o valor dessa cultura... que é nossa... é a música do povão... é a cultura do povão, da periferia de Belém... (Gabih Amarantos, entrevista realizada em 04/06/2007).

O interessante em todos estes discursos é a ênfase direcionada ao “valor cultural” das *festas de aparelhagem* e do *tecnobrega* como manifestações “típicas” do estado do Pará e que, por isso, devem ser devidamente legitimadas. Tais considerações, acrescidas de categorizações

como “cultura da periferia”, “música do povão” e “movimento cultural”, coadunam-se às retóricas reproduzidas midiaticamente. Não afirmo aqui que haja algum tipo de compreensão hermenêutica, por parte de jornalistas e produtores, das interações e percepções dos *dj's*, público e artistas, nem que os discursos construídos por este últimos sejam apenas uma apropriação estratégica das retóricas midiáticas. O que se vê é o resultado de práticas e relações decorrentes das configurações mais recentes. Neste sentido, as *aparelhagens* desempenham um diálogo com os próprios desdobramentos que se subseguem neste cenário, incluindo aí, as implicações discursivas que compõem sua dimensão pública.

Mas há opiniões que, por outro lado, enfocam outros aspectos concernentes à visibilidade das *festas de aparelhagem* e as feições que têm apresentado. O produtor de áudio e vídeo, Beto Metralha, comenta que, embora a recorrente veiculação nas grandes mídias ajude na divulgação das *festas de aparelhagem*, acaba dissimulando algumas ambigüidades existentes, pois a “mídia” só enfocaria a atuação das cinco maiores *aparelhagens* e alguns poucos artistas de *brega* e *tecnobrega*, deixando de lado toda a amplitude deste fenômeno que, segundo o produtor, ainda sofreria muito preconceito e “falta de apoio”.

Se tu fores vê, quais são as *aparelhagens* que fazem sucesso?... é o Tupinambá, o Príncipe Negro, o Rubi e o Superpop... se for baile da saudade é só o Rubi, o Superpop e o Brasilândia... Ainda tem muito preconceito... a gente não pode se enganar... o que tu vê é uma febre dessas quatro, cinco *aparelhagens*, mas tem muito mais coisa aí... a verdade é que ainda tem muito preconceito... os caras fecham as festas... não deixam que uma *aparelhagem* toque num determinado lugar... lógico que muita coisa mudou, mas a gente sabe que não é assim... (Entrevista realizada em 08/08/2007).

Todos estes discursos, que sublinham o papel dos meios comunicacionais e a relevância “cultural” das *festas de aparelhagem*, adquirem matizes ainda mais fluidos e descontínuos na medida em que se atenta para a forma como o público, convertido, analiticamente, de sua composição genérica, à ordem interacional da relação entre múltiplos atores, vivenciam, *sociabilizam* e significam este fenômeno.

Verifica-se que há sempre um jogo de papéis, percepções e discursos que assumem caráter situacional e volátil, refletido nas assimetrias existentes entre planos simbólico e social. Estas assimetrias, obliquamente constituidas, produzem diferentes redes de interação. Nota-se então que certas articulações sociológicas podem muito bem não estabelecer maiores

dramaticidades semânticas, e vice versa. Em muitas das festas que freqüentei, algumas pessoas procuraram sublinhar, para mim, que aquelas práticas, ou seja, as *festas de aparelhagem*, não passavam de diversão e entretenimento contingencial, sem maiores implicações em suas vidas. Haveria então uma relação puramente instrumental, na qual as *festas de aparelhagem* não exerceriam nada além do que uma “rápida escapada”, sem nenhuma finalidade mais “séria” ou relevante, pois os “verdadeiros” e legitimados interesses desses sujeitos, “seriam outros”. Para ilustrar esta questão, insiro aqui os comentários de A.S<sup>155</sup>, personagem que encontrei em uma festa no *African-Bar*, bairro do Reduto<sup>156</sup>, “centro” da cidade.

(...) Hoje eu tava no Arte-Pará... passei o dia lá sabe... aí agora a noite eu acabei vindo pra cá... não tinha nada pra fazer aí eu vim... uns amigos me convidaram... mas minha onda é outra... eu gosto mais de um barzinho mesmo... de MPB... essas coisas... mas de vez em quando eu vou numa festa de *aparelhagem*... às vezes num tem outra coisa pra fazer... hoje eu tava lá no Arte-Pará aí uns amigos apareceram e me trouxeram... parece até engraçado, de manhã “cultura”, de noite *tecnobrega* (Conversa realizada em 05/10/2006).<sup>157</sup>

Em outra festa, na *casa de show* Carrossel, uma jovem chamada Andréia, teceu um comentário similar:

É a primeira vez que eu venho numa festa dessas... eu só vim mesmo pra vê como é que é... mas eu nem vinha... mais porque as minhas amigas insistiram muito pra que eu viesse... praticamente me obrigaram... vou ser sincero contigo, o que eu gosto mesmo é de *rock* e de *reggae*... eu preferia ta no Açaí Biruta ou no Mormaço uma hora dessas, mas... fazer o que né... acho até engraçado, quando que eu me imaginaria numa *festa de aparelhagem*... Meio estranho... (Conversa realizada em 18/08/2006).<sup>158</sup>

Consoante os atuais contornos das *festas de aparelhagem*, sobretudo no que tange à diversificação do público, visualiza-se, no âmbito das sociabilidades e percepções, retóricas

<sup>155</sup> Como já frisei, neste trabalho, em alguns casos apresentarei somente as iniciais dos nomes dos entrevistados.

<sup>156</sup> Vale ressaltar que não houve, formalmente, uma sistematização pontual das entrevistas com o público freqüentador. Tudo ocorreu de forma mais ou menos espontânea, em conversas fragmentadas “aqui e acolá” com pessoas que tive contato, às vezes bastante breves, por sinal. Devo ressaltar, também, que todos estes interlocutores tinham conhecimento de meus interesses acadêmicos.

<sup>157</sup> O Arte-Pará, promovido todo ano pelas Organizações Rômulo Maiorana, é uma mostra competitiva de diferentes modalidades artísticas e um dos maiores eventos do ramo no estado.

<sup>158</sup> O *Mormaço* e o *Açaí Biruta* são boates localizadas à beira do rio Guamá, no bairro da Cidade Velha, Centro Histórico de Belém, semelhantes a palafitas, onde se tocam ritmos como o *rock*, o *carimbó* e o *reggae*. Estas boates são freqüentadas, majoritariamente por jovens de camadas médias da cidade. Posteriormente vi esta mesma jovem bastante eufórica rodopiando logo à frente da cabine do *dj*, aos ritmos do *tecnobrega* e *melody*.

*hierarquizantes, acusativas e essencialistas* que demarcam ou reificam fronteiras sociais e simbólicas. Estas fronteiras denotam expressivas diferenciações no modo como este fenômeno é *experienciado*. O interesse ou a escolha por um ou outro “espaço” em que ocorrem *festas de aparelhagem* ou mesmo por uma *aparelhagem* específica; a formação e exclusividade de grupos lúdico/associativos e a segmentação do público durante as festas, dentre outros aspectos, evidenciam algumas dessemelhanças na relação entre os diferentes públicos e o universo em questão.

Nas muitas festas que participei, observei melhor tais aspectos. Ouvi relatos de pessoas que há poucos meses passaram a freqüentar regularmente *festas de aparelhagem*, mas que se limitavam a determinados “espaços” ou a uma determinada *aparelhagem*. Isto pôde ser verificado em diversas circunstâncias, que assumiam nuances distintas de acordo com as relações interacionais e significativas estabelecidas pelo público. Em locais reconhecidos como de “classe média”, nas boates *Metrô* e *African Bar*, por exemplo, conheci muitos jovens (homens e mulheres) que só participavam das *festas de aparelhagem* que ocorriam nestes “espaços”. O que se justificaria pela familiaridade com o local e pela localização, afastados de áreas consideradas “perigosas”. Outra justificativa diz respeito ao reconhecimento de que estes “espaços” seriam freqüentados por “gente mais bonita”, onde não se veriam tantos “malacos” e “pipiras”. Tais percepções estendem-se para a imagem que cada *aparelhagem* e sua festa possuem.

(...) Velho, meu padrão de escolha é conforme onde tão as gatas... aqui no *African* se tu fores vê as meninas são muito mais tratadas... tudo cheirosinha... o que o pessoal diz é que no Superpop é que o mulheril é de melhor nível... mas pra mim é o Tupinambá que ta arrastando as mais gatinhas... “só o filé”... a mulherada tá tudo indo pro Tupinambá (...) tu é doido! Pra que eu vou me abalar pra uma festa lá no meio do Guamá... só se eu tiver doido... não tô afim de me fuder... só dá capivara (mulher considerada feia e volúvel) nestas festas... com aquele buchão aparecendo... ainda corre o risco de te ganharem (roubarem) lá dentro... só malaco nessa porra... num viaje! (Entrevista realizada em 04/02/2007)<sup>159</sup>.

Ironicamente ou não, certa vez, na boate *African Bar*, encontrei uma “conhecida” que, numa rápida conversa, emitiu comentário um pouco diferente do citado logo acima. A jovem, que é arquiteta, mora com os pais no bairro de Batista Campos, logo às adjacências da praça de mesmo nome, um dos perímetros mais valorizados da cidade. Era a primeira vez que participava de uma *festa de aparelhagem*, e o interesse teria surgido após o convite de um amigo que já havia

<sup>159</sup> O Guamá é o bairro mais populoso de Belém e também considerado um dos mais “populares” e violentos.

ido a muitas festas. Com a promessa de que se divertiriam bastante e curiosa em conhecer as “tão faladas” *festas de aparelhagem*, acabou indo a tal festa. No entanto, a jovem tratou de explicitar o seu descontentamento com o fato de que esta festa ocorreria num local em que só “teria *playboy*”. Comentando assim que seria mais interessante ir a um local “lá da periferia mesmo”, pois a festa seria mais “autêntica”.

Percebe-se que os sujeitos estabelecem delimitações no interior deste universo segundo perspectivas diferenciadas que, de modo relacional e *contrastivo*, segmentam social e simbolicamente as redes interacionais reproduzidas neste âmbito. Estas segmentações refletem arranjos que recorrem ou reafirmam assimetrias imbricadas nas configurações sócio-significativas que compõem a dinâmica a partir da qual este universo se afeiçoa, e isso pode ser verificado por diversas perspectivas, uma vez que esta postura exclusivista não é reproduzida somente pelos aqui chamados, “novos” entusiastas. Em diversas circunstâncias encontrei pessoas que participavam somente das festas que ocorriam próximas de suas residências, em seus “setores”.

A noção de “setor”<sup>160</sup>, bastante utilizada entre jovens das camadas populares de Belém, pode ser entendida como análoga à definição de José Cantor Magnani sobre a categoria *pedaço*. Segundo este autor, a categoria *pedaço*

[...] designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém, mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (MAGNANI, 1984, p. 183).

*Pedaço*, assim como “setor”, constitui uma ordem territorial sobre a qual se estende uma determinada rede de relações que, geralmente, combina laços de parentesco e de vizinhança.

A opção por participar apenas das festas que ocorrem em seus “setores”, justificar-se-ia pela maior segurança e praticidade tanto na ida à festa quanto na volta pra casa, inclusive, porque alguns “setores” podem ser bastante excludentes em relação a outros. Um outro aspecto importante desta opção é que certas sociabilidades construídas de acordo com a vivência da ordem festiva pelos sujeitos, já inseri a significância do “setor”. Para grande parcela dos freqüentadores os aspectos estéticos-performáticos e afetivos que compõem a lógica de

<sup>160</sup> Agradeço muito a Bruno Borda, contemporâneo de vida e academia. As discussões que tivemos sobre a dinâmica urbano-social de Belém ajudaram bastante para que melhor observasse tais aspectos.

reprodução das festas correspondem a uma extensão direta das redes de relações que configuram mais amplamente a vida social. A importância do “setor” representa, para muitos, o referencial de tessitura das redes festivas. Neste ínterim, sociabilidades que se produzem nas relações de vizinhança, entre parentes, colegas de escola ou de práticas desportivas, podem representar o eixo sociológico a partir do qual o público das *festas de aparelhagem* se segmenta. O que também indica algumas das assimetrias *hierarquizantes* e exclusivistas que tomam forma nas festas.

Em uma festa da *aparelhagem* Superpop, ocorrida na garagem do Corpo de Bombeiros, bairro da Cremação (outro bairro considerado “popular” e “periférico”), Luana, uma jovem secundarista de aproximadamente vinte anos, moradora deste mesmo bairro e freqüentadora cativa de *festas de aparelhagem*, fez um comentário que elucida pertinentemente tais assimetrias.

[...] parece que o sucesso subiu pra cabeça de uns e outros só porque ta dando um monte de filhinho de papai indo nas festas... aí tu vê um monte de patricinha que se acha... uns filhinho de papai que tu vê que eles chegam meio que boçalizando... aí compram um monte de balde de cerveja e ficam lá se achando... mas eu to andando pra eles... eu vou com os meus amigos... aí também já tem um monte de gente que eu já conheço, que eu encontro lá na hora mesmo... a gente se junta pra ir todo mundo junto... a gente já vai curtindo desde casa (...) a gente vai andando mesmo porque é difícil eu me abalar pra longe de casa... pra um lugar que eu nem conheço... só se eu tiver com um pessoal conhecido.(...) atualmente eu tenho ido mais pro Superpop justamente por isso que eu te disse... no Tupinambá tem dado muito filhinho de papai... num dá muito pivete no Superpop, mas também num dá tanto filhinho de papai assim...(Conversa realizada em 14/04/2007).

O caráter grupal, expresso, principalmente, nas sociabilidades reproduzidas por meio de redes de relações específicas, e que, em muitas circunstâncias adquirem forte *territorialidade*, constitui uma das referências pelas quais os indivíduos *experienciam* as *festas de aparelhagem*. As fronteiras que delimitam tais segmentações delineiam-se em consonância com as descontinuidades marcadas pela trama urbana, social e simbólica da cidade. Ao mesmo tempo que as *festas de aparelhagem* pressupõem uma coletividade assinalada por elementos estético-performáticos que evidenciam um “estar com outro”, por outro lado, esta coletividade não corresponde, necessariamente, a um “perder-se no todo indistintamente”, mas sim a um “perder-se entre seus pares”. É lógico que estas segmentações nem sempre são tão bem definidas e delimitadas.

Foto 12: Um grupo de garotas na festa da *Aparelhagem* Tupinambá – Casarão da BR



Henrik Moltke

Talvez a melhor forma de visualizar este processo seja através dos *fã-clubes*, *galeras* e *equipes* que surgiram em torno das *festas de aparelhagem* e que, nesta última década, têm se multiplicado. Estas modalidades lúdico-associativas são marcadas por códigos de identificação ao mesmo tempo coletivos e diferenciais que instituem a significância do grupo na experiência. Como já disse, as *festas de aparelhagem*, na lógica de reprodução que lhe é própria, imbricam-se à trama citadina permeando as diferentes redes de relações tecidas pelos sujeitos na vivência deste fenômeno. A composição de grupos associados às *festas de aparelhagem* corresponde então a uma recorrência das redes de relações que compõem a vida social dos indivíduos como um todo, no sentido de que certos limites entre a ordem festiva e o cotidiano, erodem-se. Daí que as sociabilidades possuem uma extensão mais ou menos indistinta, ainda que em domínios relativamente diversos. A significância destas associações diz respeito ao fato de que tais sociabilidades refletem estilos de vida e visões de mundo diferenciados; que regem a maneira como os grupos, particularmente, comportam-se e se compõem: na preferência por uma determinada *aparelhagem* ou “espaço”, nos códigos de identificação e nas práticas e interações que estabelecem no âmbito festivo.

Neste entremeses, vê-se a formação de *fã-clubes* e galeras *bastante* aguerridos e exclusivos, comumente relacionados a uma certa *territorialidade* (a *galera* de um determinado bairro, colégio ou rua) ou a interesses comuns (a *Galera da Moto*, que se identifica pelas motocicletas que utilizam; a *Galera do Rock*<sup>161</sup>).

Foto 13: *Equipe Tubarão – Som-Automotivo*



[www.equiptubarao.com.br](http://www.equiptubarao.com.br)

Certa vez participei de uma festa da *aparelhagem Superpop*, na qual se comemorava o aniversário de oito anos da *Galera do Rock*, considerada uma das primeiras *galeras* de *aparelhagem*.<sup>162</sup> Todos utilizavam e ostentavam camisetas, bonés e faixas que notoriamente os identificavam. Durante o evento, os *dj's* fizeram constantes referências ao carinho e à cumplicidade existentes na relação entre a *aparelhagem* e seus *fã-clubes* (tocando canções que os elogiavam), ressaltando, inclusive, a participação destes na própria “história” da *aparelhagem*. As interações desenvolvidas entre os que pertenciam a *fã-clubes* eram bem características, pois demonstravam o *status* que possuíam naquele ambiente, não apenas pela exclusividade com que se reuniam entre si para exibirem suas exímias performances com a dança e as coreografias, mas, principalmente, pelas práticas gestuais e estéticas em geral, que indicavam uma expressiva

<sup>161</sup> Neste, a noção de *rock* não está associada diretamente ao interesse pelo gênero musical propriamente dito, mas a um estilo de vida mais “intenso”, hedônico, “mais *rock'n roll*”.

<sup>162</sup> Na festa, além dos vários membros da *Galera do Rock*, estavam presentes outros *fã-clubes*, também.

desenvoltura *táctil* tanto com seus pares quanto com a *aparelhagem*: eles estavam “em casa”, num cenário plenamente *familiar*.

Neste respectivo evento, conversei rapidamente com um rapaz pertencente à *Galera do Rock*, que comentou sobre a significância de seu grupo.

Cara, o que eu posso te dizer é que todo mundo aqui é irmão... o pessoal curte as mesmas paradas juntos e responde um a onda do outro, sacou... é todo mundo parceiro... bacana.... e a gente é muito respeitado... [...] é o seguinte... a galera é parceira, curte as mesmas ondas... tamo sempre junto (...) quando o pessoal começou com o lance de *som-automotivo*, aí o pessoal teve a idéia de se unir pra fazer um *som-automotivo*... em Mosqueiro... nós fomos um dos primeiros a trazer as *carretinhas de som* pra cá... aí depois outros trouxeram e começou uma disputa pra vê qual era o melhor *som-automotivo*... só que a polícia sempre barra... já viu como é... hoje em dia só em Mosqueiro mesmo... Salinas... (Conversa realizada em 11/03/2007)<sup>163</sup>.

Sem dúvida se está diante de um entrecruzar de *nebulosas afetuais*, de que nos fala Michel Maffesoli, no sentido de que estas agregações se conjugam sob a égide de um paradigma estético que expressa toda a lógica prazerosa do “estar junto” - uma sucessão de ambiências, de sentimentos, de emoções. Há uma forte dimensão táctil inerente à própria ordem festiva, na qual os grupos e indivíduos estabelecem suas interações.

No quadro do paradigma estético, que me é caro, o lúdico é aquilo que nada tem a ver com finalidade, utilidade, ‘praticidade’, ou com o que se costuma chamar ‘realidade’. É, ao invés, aquilo que *estiliza*, que faz ressaltar a característica essencial desta. Assim, a meu ver, o estar junto é um dado fundamental (MAFFESOLI, 2006, p. 141)<sup>164</sup>.

Nesta mesma perspectiva, Maria Isabel Almeida sublinha que a lógica de identificação destas composições gregárias se apóia num *self* múltiplo que é vivido fundamentalmente como um processo estético e táctil.

<sup>163</sup> Mosqueiro e Salinas são os dois principais locais de veraneio do estado do Pará, o primeiro é um distrito de Belém, uma ilha, e o último uma cidade litorânea do nordeste do estado.

<sup>164</sup> Sem querer parecer demasiado eclético, percebe-se que tais proposições se aproximam das noções de Émile Durkheim sobre a dimensão lúdica e estética das celebrações religiosas e das considerações de Georg Simmel acerca da sociabilidade. Para o primeiro, as comemorações festivas nada teriam de finalidade “grave”, sua relevância consistir-se-ia na própria manifestação em si. Já para este último, a sociabilidade, como forma lúdica de *sociação*, não teria “propósitos objetivos, nem conteúdo, nem resultados exteriores, ela depende inteiramente das personalidades entre as quais ocorre. Seu alvo não é nada além do sucesso do momento sociável e, quando muito, da lembrança dele” (SIMMEL, 1983, p 170).

Gestos e movimentos corporais, o uso emblemático de adornos e adereços corporais, tatuagens, tipos de roupa, formas de olhar, interjeições verbais, acenos, emissões coletivas de sons, afasias, modos de dançar – estas são formas de expressão de uma estética comunicacional que é corporal e situada (ALMEIDA, 2006, p. 141).

No entanto, não se pode deixar de considerar que tais composições grupais, ainda que sob uma égide essencialmente estética, nem sempre se conformam de forma tão indiferenciada, “pois os indivíduos, mesmo nas passagens e trânsito entre domínios e experiências mais diferenciadas, mantém, em geral, uma identidade vinculada a grupos de referência e implementada através de mecanismos socializadores básicos contrastivos, como família, etnia, região, vizinhança, religião, etc” (VELHO, 2003a, p. 29).

Cláudia Rezende verifica que mesmo quando estas redes de sociabilidade se desenvolvem entre pessoas em situações de classe equivalentes, de modo algum pressupõe dizer que não haja outros parâmetros em disputa, “seja uma identidade de gênero, seja status associado a um estilo de vida particular, entre outros” (REZENDE, 2001, p. 4).

Portanto, está-se diante de um fenômeno que enfatiza, ao mesmo tempo, tanto uma lógica mais coletiva e gregária, quanto processos de diferenciação, assimetrias e descontinuidades.

Vê-se que as *festas de aparelhagem*, em seu sentido mais amplo, constituem, antes de qualquer coisa, uma grande “celebração do estar-junto”, onde os indivíduos festejam os laços que os identificam com seus pares diante das demais composições gregárias, e onde tais composições gregárias festejam, umas com as outras, os laços que as identificam diante da sociedade. A festa é o palco no qual os sujeitos e coletividades *performatizam* suas visões de mundo e estilos de vida.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Isabel M. de. “Zoar” e “Ficar”: novos termos da sociabilidade jovem. In: Almeida. Maria Isabel M. de. & EUGENIO, Fernanda. (Org). **Culturas Jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. p. 139-157.

AMARAL, Rita de Cássia. **Festa à Brasileira**: Significados do festejar no país que “não é sério”. 1997. 380 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ARRAIS, Daniela. Esteja pronto para o Tecnobrega. No Pará, quem dita o consumo musical do povão é esse velho brega, **Jornal do Comércio**, 13/11/2005, Recife, Caderno C, p. 13.

BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: Tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1985.

BESSA, Esperança. Tecnobrega é Fantástico, **Jornal O Liberal**, 16/10/2005, Belém, Caderno Cartaz, p. 9.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASÉ, Regina. **Vida**. Disponível em:<[www.reginacase.com.br](http://www.reginacase.com.br)> Acesso em 05/09/2007.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (Org). **A Experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2002.

COSTA. Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém. 2004. 216 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo /Núcleo de Antropologia Urbana, São Paulo, 2004.

COSTA. Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade:** o circuito bregueiro de Belém. Belém: S/N, 2007. 316 p il.

COSTA. Antônio Maurício Dias da. A Festa dentro da Festa: recorrências do modelo festivo do circuito bregueiro no Círio de Nazaré em Belém do Pará. **Revista de Antropologia Social**, São Paulo, v. 7, n. 2, p 83-100, 2006.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: Música e/ou quanto performance. **Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, nº 14, 2006/2. p. 5-22.

CUNHA, Vladimir. **T de Treme-Terra.** Belém, Overblog, Disponível em:<[www.overmundo.com](http://www.overmundo.com)> Acesso em 04/05/2006.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. O ofício de Etnólogo, ou como ter “Antropological Blues”. In: OLIVEIRA, Edson **A Aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1980. p. 23-35.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo, Martin Claret, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global:** Nacionalismo, Globalização e Modernidade. Petrópolis: Vozes, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método:** Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2002.

GEERTZ, Clifford. **Observando o Islã.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

GEERTZ, Clifford . **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC editora, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas:** o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2002.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local:** Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes. 1985.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos:** O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa. 4<sup>a</sup> ed. Rio de janeiro: Forense universitária, 2006.

MAGNANI, J.G.C. **Festa no pedaço:** cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1984.

MAGNANI, J. C. G. De perto e de dentro: Notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n° 49, p. 11- 29, Jun/2002.

MAGNANI, J. C. G. Quando o Campo é a Cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J. C. G. & TORRES, L. L. (Org). **Na Metrópole:** textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp, 2000. p. 8-43.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cossak-Naif, 2003.

MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). **Simmel.** São Paulo: Ática, 1983.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasilense, 2006.

PEIRANO, Mariza G. S. A favor da etnografia. Brasília: **Série Antropologia**, 1992. p. 2-21.

PINTO, Elias. É do barulho que eles gostam mais, **Diário do Pará**, Belém, 03/10/2007, Coluna Elias Pinto, p.06.

REZENDE, Cláudia Barcellos. Os limites da sociabilidade: “cariocas” e “nordestinos” na Feira de São Cristóvão. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº. 28, p. 1-15, 2001.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

SANCHES, Pedro Alexandre. **A Música fora do Eixo**. Disponível em:< [www.diginois.com.br](http://www.diginois.com.br)> Acesso em 17/05/2006.

SANTOS, Marta Georgea. **Festa na Fronteira**: Brasil/Guiana Francesa. 2007. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Belém, 2007.

SILVA, Carlos Benedito R. da. **Ritmos da Identidade**. Mestiçagens e Sincretismos na Cultura do Maranhão. São Luís: SEIR/FAPEMA/EDUFMA, 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé & OELZE, Berthold (Org). **Simmel e a Modernidade**. 2ª ed. rev Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 23-40.

SIMMEL, Georg. Da psicologia da moda: Um estudo sociológico. In: SOUZA, Jessé & OELZE, Berthold (Org). **Simmel e a Modernidade**. 2ª ed. rev. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 159-168.

TELES, José. Ventos do Norte movem a mídia, **Jornal do Comércio**, 21/03/2006, Recife, Caderno C, p.10.

TURNER, Victor. **Process, Performance and Pilgrimage**. A Study in Comparative Symbology. New Delhi: Concept Publishing Company New Delhi, 1979.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003a.

VELHO, Gilberto. O desafio da proximidade. In: KUSCHNIR, Karina & VELHO, Gilberto (Org). **Pesquisas urbanas: o desafio do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003b. p 11-19.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.

VELHO, Gilberto & CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica**. s/r.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. Editor, UFRJ, 2002.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, nº. 6, 1990, p. 244-253.

VIANNA, Hermano. **As Tecnoguitarradas do Pio**. Rio de Janeiro: Overblog, Disponível em:<[www.overmundo.com](http://www.overmundo.com)> Acesso em 18/07/2007.

VIANNA, Hermano. A música paralela: Tecno-brega consolida nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. **A Folha de São Paulo**, São Paulo, 13/10/2003, São Paulo, Caderno C, p. A3.

VIANNA, Hermano. **Central da Periferia – Texto de Divulgação**, 08/04/2006, Rio de Janeiro, O GLOBO.

VIEIRA, Vanessa. O brega das Patrícias, **Diário do Pará**, 01/04/2007, Belém, Revista Diário, p. 14-17.

WERNECK, Guilherme. O pancadão que vem do Norte. **Jornal O Estadão**, São Paulo, 22/08/2005, Caderno Música, p. 5.

#### **OUTRAS FONTES (NOME, DATA, ORIGEM).**

##### **1) Jornais**

**Rubi: nova cara, novo som**, 26/05/2007, Belém, Caderno Magazine, O Liberal.

**Periferia produz cultura além da mídia**, 31/03/2007, Belém, Caderno Magazine, O Liberal.

Rio de Janeiro: Agência Estado

**Tecnoshow deu início à febre do tecnobrega**, 28/08/2005, Belém, Caderno Magazine, O Liberal.

**O Altar-Sonoros do Tecnobrega**, 14/03/2006, Belém, Caderno Magazine, O Liberal.

**O lazer se recria na periferia de Belém**, 21/05/2006, Belém, Caderno Magazine, O Liberal.

##### **2) Sites da Internet e programas consultados**

Aparelhagem Tupinambá - [www.tremeterratupinambá.com.br](http://www.tremeterratupinambá.com.br)

Organizações Rômulo Maiorana - [www.orm.com.br](http://www.orm.com.br)

História do Brega - [www.bregapop.com.br](http://www.bregapop.com.br)

Aparelhagem Brasilândia - [www.brasilândia saudade.com.br](http://www.brasilândia saudade.com.br)

Aparelhagem Rubi - [www.poderosorubi.com.br](http://www.poderosorubi.com.br)

Fundação de Telecomunicações do Pará – FUNTELPA - [www.portalcultura.com.br](http://www.portalcultura.com.br)

Equipe Barão Vermelho – [www.equipebaraovermelho.com](http://www.equipebaraovermelho.com)

Equipe Tubarão – [www.equipetubarao.com.br](http://www.equipetubarao.com.br)

Programa Na Freqüência na TV – Emissora Rauland – Aparelhagem Tupinambá

Programa Calhambeque da Saudade – Emissora Rauland – Aparelhagem Brasilândia

Programa Mega Príncipe Negro – Emissora Rauland – Aparelhagem Príncipe Negro

DVD, Tenoshow, Tenoshow e Ponto Final, 2005, Gravado na casa de Shows A pororoca.

## GLOSSÁRIO

**Boca de ferro:** Projetor sonoro de metal semelhante a um megafone.

**Bolero:** Gênero musical cadenciado, de características mais “românticas” e bastante difundido em toda América Latina.

**Bomboneiros:** Trabalhadores ambulantes que comercializam cigarros e bombons.

**Melody:** O *melody* muitas vezes é confundido com o *tecnobrega* por possuir contornos similares, mas se diferencia deste último, sobretudo, pelas letras e melodias consideradas mais “românticas”, uma vez que o *tecnobrega* é mais hedônico e satírico.

**Cambistas:** Pessoas que compram ingressos de uma partida de futebol e espetáculos artísticos, antecipadamente, para depois os venderem na entrada dos eventos por um valor mais elevado.

**Carretinhas de Som:** Torres de som (PA’s) sobrepostas em pequenas carretas com articulação. Estas carretas são locomovidas pelos automóveis para vários locais festivos.

**Cult:** O termo *cult*, conforme empregado neste trabalho, refere-se a práticas e interesses contemporâneos considerados mais requintados, sofisticados, exclusivos e fora dos grandes eixos midiáticos, geralmente relacionados às artes em geral.

**Cúmbia:** Gênero musical difundido em vários países e colônias da América central. No Brasil, sua difusão se deu principalmente nos estados da Região Norte, o que inclui a Pará e sua capital.

**Disco Music:** A música *disco* (também conhecida em inglês *disco music* ou em francês *discothèque*) é um estilo musical e de dança criado no início dos anos 70 a partir de outros estilos como o *funk* e o *soul*. Deriva seu nome da palavra francesa *discothèque*, que denotava um clube noturno ou boate com música tocada em discos em vez de bandas ao vivo, algo excepcional à

época. O nome *disco music* passou a abranger as variedades mais aceleradas e dançantes do *soul* e do *funk*, com alguma influência da salsa.

**Dj:** O termo *dj* designa os "disc-jockeys", que atuam nas rádios e nas pistas de dança. É quem seleciona e executa as músicas conforme a necessidade da festa. Os *dj's* também realizam diversas intervenções nas canções que executam através de equipamentos eletrônicos, além de interagirem com o público como “mestres de cerimônia”.

**Luzes Estroboscópicas:** Equipamentos que emitem espasmos de luz seqüentes e *taquiluminosos*.

**Festas rave:** Festa de música eletrônica originária da Europa e que, no Brasil, ocorre em sítios, chácaras e outros lugares ao ar livre (longe dos centros urbanos) ou em boates. É um evento de longa duração, chegando a se estender por até 48 horas, onde *dj's*, artistas plásticos e *performers* apresentam seus trabalhos.

**Forró:** a denominação de vários gêneros musicais surgidos no Nordeste do Brasil. Entre estilos diferentes que são comumente identificados como *forró*, destacam-se o *baião*, o *coco*, o *rojão*, a *quadrilha*, o *xaxado*, o *xote* e, mais recentemente, o *forró eletrônico* e o *forró universitário*.

**Funk:** É um estilo bem característico da música negra norte americana, com influência do *blues*, do *soul* e do *jazz*, e desenvolvido por artistas como James Brown e George Clinton. No Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, o *funk* adquiriu bastante notoriedade e com contornos próprios.

**House Music ou House Dance (poperões):** O *House Music* tem este nome, pois as primeiras festas onde se tocava este estilo de música ocorriam em armazéns americanos no final dos anos 70. Armazém em inglês é warehouse ou, simplesmente, house. Muitos dizem que o *House Music* é uma vertente da *disco music* dos anos 70, pois foram estilos de musica quase que contemporâneos.

**Malacos:** Ladrões, malandros ou qualquer pessoa que possua uma “fisionomia” e um “estilo” de se vestir ou se comportar reconhecido pela “classe média” como “típico” dos jovens de camadas mais populares da cidade.

**Matiné (matinée):** Como eram chamadas certas festas ou sessões de cinema nos anos 50/60 que ocorriam pela parte da tarde nos finais de semana.

**Merengue:** O *merengue* é um gênero musical de origem espanhola, desenvolvido na América central e que adquiriu grande projeção em parte da América Latina.

**Micareta:** *Micareta* é o nome que se dá, no Brasil, aos “carnavais fora de época”, com trios-elétricos e grupos de *axé-music*. O nome *micareta* deriva de uma festa francesa, *Mi-carême*, e desde os anos noventa vem se espalhando por várias capitais e cidades brasileiras.

**Pa`s:** Os amplificadores de potência (PA - Power Amplifier) são equipamentos utilizados para o aumento da capacidade sonora de aparelhos de som.

**Pagação:** No sentido empregado designa o ato de exibir algum *status* privilegiado, uma esnobação.

**Pagode:** Gênero musical brasileiro originado no Rio de Janeiro a partir do samba

.

**Picapos:** Um *abrasileiramento* do termo *pick-up*

**Pickup`s:** São aparelhos que reproduzem e intercalam discos de vinil.

**Pipiras e Capivaras:** Designação atribuída pejorativamente a moças que freqüentam *festas de aparelhagem* (e outras festas) em espaços mais populares. São geralmente consideradas “feias e vulgares”.

**Play deck:** Aparelho para reprodução de K-7’s.

**Play-list:** Lista para a reprodução de canções que todo *dj* possui em seu computador.

**Reggae:** O *reggae* é um estilo de música originário da Jamaica e comumente associado à cultura *Rastafary*. Em sentido mais amplo, pode referir-se a outros ritmos como *ska*, *rocksteady*, *dub*, *dancehall* e *ragga*.

**Música Sertaneja:** Gênero musical considerado vertente contemporânea da chamada "música caipira". Atualmente, este gênero recebeu influência de muitos outros estilos, como o *rock* e a música *country* americana.

**Sound System's:** Surgiram na Jamaica na década de sessenta junto à projeção de ritmos como o *ragga* e o *reggae*. São aparelhos eletrônico-sonoros intinerantes que serviam como meio de divulgação desses estilos musicais.

**Telões de led:** LED é a sigla em inglês para Light Emitting Diode, ou Díodo Emissor de Luz. Os LED's são vários pequenos pontos (diodos) que, quando energizados, emitem luzes monocromáticas e visíveis. Estes diodos, combinados uns aos outros, produzem as imagens dos telões utilizados pelas *aparelhagens*.

**Válvulas:** As válvulas são equipamentos eletrônicos construídos com sistemas mecânicos e utilizados em amplificadores sonoros.

**Vitrolas e radiolas:** Equipamentos eletrônicos que reproduzem discos de vinil. São precursores das *pick-ups*.

**Zouk:** O ritmo *zouk* é um estilo de música das colônias e países da América central e norte da América do sul e que possui grande influência na região norte do Brasil, especialmente no Maranhão, Pará e Amapá. Este estilo tem forte presença em países que passaram pela colonização francesa como a Martinica e a Guiana Francesa.