



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA

MAX ALÁDIO DOS SANTOS GOMES

O TECNOBREGA NO PARÁ: um estudo de caso a partir da banda Djavú & DJ Juninho
Portugal (2008-2011)

BELÉM
2023

MAX ALÁDIO DOS SANTOS GOMES

O TECNOBREGA NO PARÁ: um estudo de caso a partir da banda Djavú & DJ Juninho
Portugal (2008-2011)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de História, da Universidade Federal do Pará,
como requisito para obtenção do título de Licenciado em
História.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa

BELÉM

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

G633t Gomes, Max Aládio dos Santos.
O tecnobrega no Pará : um estudo de caso a partir da banda
djavú & dj Juninho Portugal (2008-2011) / Max Aládio dos Santos
Gomes. — 2023.
70 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Faculdade de História, Belém, 2023.

1. Tecnobrega. 2. Banda djavú. 3. Culturas híbridas. 4.
História cultural. 5. Música paraense. I. Título.

CDD 780.07

MAX ALÁDIO DOS SANTOS GOMES

O TECNOBREGA NO PARÁ: um estudo de caso a partir da banda Djavú & DJ Juninho
Portugal (2008-2011)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de História, da Universidade Federal do Pará,
como requisito para obtenção do título de Licenciado em
História.

Data de aprovação: 06/07/2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. ANTONIO MAURÍCIO DIAS DA COSTA
Orientador – UFPA

Prof. Dr. NÉLIO RIBEIRO MOREIRA
Examinador Externo – SEDUC/PA

Aos meus pais, Ana Paula Pastana dos Santos e Miquéias da Luz Gomes. Sem vocês, nada disso teria sido possível. Obrigado por tudo!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pois recordo que no ano de 2009, ou 2010, uma profetisa disse que “Ele queria me dar faculdade”. Portanto, se atinjo este objetivo foi porque era vontade d’Ele.

Aos meus pais, Ana Paula Pastana dos Santos e Miquéias da Luz Gomes. Até 2016, nunca havia sido meu sonho entrar em um curso de ensino superior, mas como era o sonho deles, resolvi que seria o meu também e acabou sendo a melhor coisa da minha vida. Logo, se concluo esta etapa de minha jornada, foi primeiramente por eles e depois por mim. Agradeço, incomensuravelmente, por todo apoio financeiro e emocional. Por nunca terem exigido que eu contribuísse com as despesas de casa, para que, assim, pudesse me dedicar exclusivamente aos estudos. Sem este privilégio, creio que minha vida no ensino superior teria sido bastante penosa. Esta conquista é menos minha e mais de vocês dois. Amo vocês!

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa, por ter aceitado a difícil missão de me ajudar a finalizar esta pesquisa. Seus apontamentos foram muito valiosos à constituição deste trabalho.

Aos meus amigos da faculdade e colegas de profissão, Alan da Silva Dias, Bruno Eliseu Ferreira Ramos, Matheus Gomes de Lima e Rafael Quaresma Ferreira, por terem formado junto a mim o “grupo dos héteros”. Com vocês dividi momentos alegres, coisa que achava ser impossível no ensino superior. O companheirismo de cada um de vocês foi um alento para mim.

Aos Profs. Drs. Décio Marco Antônio de Alencar Guzmán e William Gaia Farias por terem me concedido uma bolsa estágio no Centro de Memória da Amazônia (CMA), proporcionando-me colocar em prática todo o conhecimento teórico da faculdade. Além do mais, o valor da bolsa em muito me ajudou, graças a ela pude comprar livros, um celular, e ajudar a minha mãe a pagar o meu computador. É sabido que, hoje em dia, um estudante precisa desses objetos para continuar seus estudos com êxito.

Aos colegas e funcionários do CMA. Foi muito bom ter feito estágio nessa instituição com pessoas que, de longe, eram mais sociáveis que eu.

Aos colegas da turma de História 2017. Alguns eram legais. Espero que cada um tenha bastante sucesso em sua caminhada.

À Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi uma honra concluir meu curso pela melhor Universidade do Norte do Brasil.

A todos vocês, meu singelo: OBRIGADO!

Faz o T
Gaby Amarantos

E faz o T, faz o T, faz o T
Faz o T, faz o T que eu quero ver
Faz o T, faz o T, solta o batidão

Eu já tô sentindo, tá chegando a hora
Novo combate tá pra começar
Índio pequeno prepara sua flecha
Grande guerreiro vai se transformar

Tribo em festa invade a floresta
Cara pintada, com flecha e cocar
Todos a postos aguardam seu líder
Nave sonora vai nos comandar
Cacique dá grito de guerra a ecoar

E faz o T, faz o T
Esse cacique é fantástico, a galera consagrou
T, faz o T, T
Tribo tá chegando do Pará, essa batida é muito show
Faz o T
Esse cacique é fantástico, a galera consagrou
E faz o T, faz o T, T
Vem lá do Pará, solta a batida que é show

Agora o guerreiro já está no comando
É imponente com o seu cocar
Força é tão grande que até a terra treme
Não tem quem enfrente o Tupinambá

(GABY AMARANTOS, 2015)

RESUMO

O presente trabalho procura evidenciar como o sucesso da banda baiana de tecnobrega (Djavú & DJ Juninho Portugal), durante os anos de 2008 a 2011, foi visto dentro do território paraense, sobretudo no que tange a discursos da imprensa local e de artistas do tecnobrega da região e, da mesma forma, como a emergência da banda propiciou um processo de valoração do tecnobrega no Pará. Para tanto, buscou-se em jornais impressos, *sites* de internet, *blog* e *YouTube*, informações que tratassem acerca da banda Djavú em seu “conflito” com o cenário musical paraense. Metodologicamente, os discursos dessas fontes foram tratados à luz da História Cultural, bem como, também, a partir de um posicionamento crítico atinente aos relatos orais, haja vista que o ponto de confluência das fontes supracitadas gira em torno da oralidade. Ademais, teoricamente trabalhou-se com o conceito de “Culturas Híbridas”, o qual serviu de baliza para situar o tecnobrega como um produto em constante processo de hibridação, assim, pois, tornar-se-ia claro que sua definição enquanto produto “original” seria desacertado, porém isso não significaria algo negativo.

Palavras-chave: tecnobrega; banda djavú; culturas híbridas; história cultural; música paraense.

ABSTRACT

The present work seeks to show how the success of the Bahian tecnobrega band (Djavu & DJ Juninho Portugal), during the years 2008 to 2011, was seen within the territory of Pará, especially with regard to speeches by the local press and by tecnobrega artists of the region and, likewise, how the emergence of the band provided a process of valuing tecnobrega in Pará. For that, we searched in printed newspapers, internet sites, blog and YouTube, information that dealt with the band Djavu in its “conflict” with the paraense music scene. Methodologically, the speeches of these sources were treated in the light of Cultural History, as well as from a critical position regarding oral reports, given that the point of confluence of the aforementioned sources revolves around orality. In addition, theoretically, the concept of “Hybrid Cultures” was worked on, which served as a guide to situate tecnobrega as a product in a constant process of hybridization, so that it would become clear that its definition as an “original” product would be wrong, but it would not mean something negative.

Keywords: tecnobrega; djavu band; hybrid cultures; cultural history; paraense music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do Disco de Vinil de Carlos Santos, lançado em 1985 pela sua gravadora (Gravasom).....	15
Figura 2 - Cantor e compositor Junior Neves.....	17
Figura 3 - Da esquerda para direita: DJ Juninho Portugal, Nádila Freire e Geandson Rios. ...	26
Figura 4 - Gaby Amarantos nos tempos em que era vocalista da banda TecnoShow.....	30
Figura 5 - Marlon Branco, produtor musical de tecnobrega do Pará.	32
Figura 6 - <i>Blog</i> “Cabaré do Timpin”, do jornalista Timóteo Pinto.....	36
Figura 7 - Timóteo “Timpin” Pinto e Vanda, da banda Ravelly.	42
Figura 8 - Geandson Rios proferindo sobre a “polêmica” envolvendo a banda Djavú & DJ Juninho Portugal e o cenário do tecnobrega paraense.....	45
Figura 9 - Paulo Palcos, na época empresário da banda Djavú & DJ Juninho Portugal, em entrevista ao <i>site</i> Bahia Notícias.....	48
Figura 10 - Propaganda da gravação do DVD “Tecnomelody Brasil”.....	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A FORMAÇÃO MUSICAL BREGA NO PARÁ.....	14
2.1	O tecnobrega dentro de um processo de hibridação.....	16
3	EIS QUE SURGE A BANDA DJAVÚ & DJ JUNINHO PORTUGAL	26
3.1	A repercussão no Pará a respeito do sucesso da banda Djavú & DJ Juninho Portugal	28
3.2	A criação da banda Djavú & DJ Juninho Portugal na visão de artistas e simpatizantes do tecnobrega paraense	35
3.3	O que diz a banda Djavú & DJ Juninho Portugal.....	45
4	O “SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO” DO TECNOBREGA AO PARÁ.....	51
4.1	Identidade tecnobregueira	53
5	O TECNOBREGA NO PARÁ APÓS O SURGIMENTO DA BANDA DJAVÚ & DJ JUNINHO PORTUGAL	56
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	REFERÊNCIAS	64
	FONTES IMPRESSAS	65
	FONTES <i>ONLINE</i>	67

1 INTRODUÇÃO

Em 2008 foi criada a banda que, mais tarde, viria a ser objeto de cólera dentro do estado do Pará. A banda só fez sucesso em nível nacional, de fato, em 2009, quando também gerou intensos debates no Pará sobre o “pertencimento” do tecnobrega. O que nos levou a destinar esforços a esta pesquisa foi procurar enxergar de que maneira o sucesso da banda Djavú & DJ Juninho Portugal fora visto no Pará, especificamente em periódicos e fontes encontradas pela internet, e como a banda contribuiu para a legitimação do tecnobrega no estado.

Para isso, cabe destacar que a presente pesquisa está inserida dentro da dimensão historiográfica da “História Cultural”, pois para Georges Duby (apud BARROS, 2013, p. 58) a História Cultural “estudaria dentro de um contexto social os ‘mecanismos de produção dos objetos culturais’ (aqui entendidos como quaisquer objetos culturais, e não apenas as obras-primas oficialmente reconhecidas)”. Logo, se partimos da premissa, tal como Barros (2013, p. 57), de que ao existir o indivíduo já produz cultura, então define-se o tecnobrega como um produto cultural e, portanto, passível de ser estudado com base na perspectiva de Duby. Ademais, nossa abordagem está pautada em uma “história regional” e o domínio seria a “história da música”¹.

Adiante, no segundo capítulo procura-se discorrer a respeito de uma formação brega no estado do Pará. Dessa forma, são elencadas situações e atores sociais que ajudaram a constituir o que se denominou chamar de “brega paraense”. No mesmo capítulo, objetiva-se trazer à tona que o tecnobrega fez, e faz, parte de um constante processo de hibridação, impossibilitando, desse modo, sua classificação enquanto produto “original”.

No terceiro capítulo, incumbir-se-á de tratar acerca do surgimento da banda Djavú e a repercussão do seu sucesso nos periódicos paraenses e na internet. O escopo é, pois, examinar como o sucesso da banda baiana foi visto por artistas e simpatizantes do tecnobrega paraense, bem como desmistificar as denúncias que afirmavam que a Djavú se apresentava como criadora do ritmo.

No quarto capítulo, almeja-se apontar as motivações que fizeram uma parcela significativa da população paraense a identificar-se com o tecnobrega. Para tanto, destaca-se que esse “sentimento de pertencimento” do tecnobrega ao Pará, é herdeiro de um “sentimento

¹ Barros (2013) escreveu um livro cujo mote era definir “O Campo da História”, ou seja, delimitar os campos historiográficos que fazem parte do cotidiano do historiador. Apesar de falar-se muito em “História das Mentalidades”, “História Cultural”, “História do Imaginário” etc., poucos livros ofereciam um panorama a respeito dessas dimensões historiográficas. Dessa maneira, o autor considera que uma pesquisa historiográfica deve circunscrever a(s) Dimensão(ões), a(s) Abordagem(ns) e o(s) Domínio(s) concernentes ao seu objeto de estudo.

de pertencimento” do brega, com pequenas nuances, difundido regionalmente desde, pelo menos, a década de 1980.

No quinto capítulo, busca-se mostrar as transformações ocorridas no cenário do tecnobrega paraense após o surgimento da banda Djavú. A valorização do tecnobrega por parte da mídia, estado, artistas etc., assim como são realizados apontamentos em relação a perpetuação do tecnobrega no Pará, comparado à Bahia.

Os materiais que nos serviram de subsídio a esta empreitada foram: jornais impressos, *sites* de internet, *blog*, música e vídeos do *YouTube*. As fontes foram analisadas no intuito de se perceber como os mais variados indivíduos, situados em cada uma dessas fontes, posicionavam-se a respeito do tecnobrega da banda Djavú — sendo em reprovação ou aprovação a ela. Por outro lado, todas essas fontes, de certa forma, estavam impregnadas de relatos orais, o que levou a tomar-se como método de trabalho a história oral. Assim sendo, não se partiu, em nenhum momento, do pressuposto de que as fontes representavam “a própria História” (ALBERTI, 2021, p. 158). Isso fica muito claro com termos presentes na pesquisa como: “talvez”, “provavelmente”, “possivelmente” etc.; pois, com base na oralidade, é difícil determinar com precisão sua veracidade, se caso tivéssemos feito isso, obrigatoriamente teríamos de privilegiar relatos de determinadas pessoas em detrimento de outras.

Portanto, esta pesquisa só fora possível graças a interlocução entre uma literatura especializada do assunto, os aportes teórico-metodológico (ALBERTI, 2021; BARROS, 2013; CANCLINI, 2019; HALL, 2006; OLIVEIRA; MUCELIN, 2017) e as fontes que representavam sujeitos como: apresentadores, cantores, compositores, DJs, jornalistas, “pessoas comuns”² e políticos. Dessa maneira, todos esses indivíduos, de alguma forma, apresentavam-se — através de suas falas — como recursos importantes à constituição deste trabalho.

É necessário, por último, destacar que não foi objetivo da pesquisa condenar ou absolver ninguém a respeito de qualquer ato que possa ser considerado de “caráter duvidoso”. O foco é deslindar um período do tecnobrega, no Pará, enquanto a banda Djavú permaneceu na ativa com sua formação original (2008-2011)³. Desse modo, conseguiríamos preencher uma lacuna relativo aos estudos sobre o tecnobrega que não trataram, até o momento, no tocante a esse assunto.

² Por “pessoas comuns”, referimo-nos aos indivíduos que não se enquadram nas outras classificações elencadas.

³ Embora o recorte cronológico seja de 2008 a 2011, eventualmente far-se-á uso de fontes antes ou depois desse limite estabelecido.

2 A FORMAÇÃO MUSICAL BREGA NO PARÁ

De acordo com Silva (2009, p. 13), durante a primeira metade do século XX a situação radiofônica em Belém e, por conseguinte, no Pará, era bastante precária. A primeira emissora de rádio inaugurada na Amazônia, e situada em Belém, fora a Rádio Clube do Pará — que entrou em vigor em 1928 —, com uma cobertura à cidade e adjacências que, no começo de sua existência, só funcionava durante a noite — salvo em certas ocasiões. Emissoras de maior alcance encontravam-se em regiões distantes da Amazônia, especificamente no Centro-Sul do Brasil. Portanto, seus sinais dificilmente chegavam a localidades tão longínquas:

Nesse sentido, o estado do Pará e toda a região amazônica continuaram isolados, e seu ritmo de desenvolvimento socioeconômico em relação ao restante do país encontrou-se em desacordo, havendo um distanciamento que só foi atenuado com as políticas de integração dos militares nas décadas de 1960 e 1970. (SILVA, 2009, p. 13).

Ainda segundo Silva (2009, p. 15), no decorrer do século XX foi possível aos paraenses e roraimenses sintonizarem em rádios estrangeiras como a “Rádio Havana Cuba” e a estatal norte-americana “Rádio Voz da América”. Apesar do autor citar apenas duas, possivelmente outras rádios estrangeiras também conquistaram ouvintes pela região Norte, especificamente as do Caribe, possibilitando um consumo massivo de músicas dessas regiões e formando um público consumidor identificado com esses ritmos, que mais tarde viriam a identificar-se, especialmente os paraenses, com um gênero romântico da música brasileira denominado de “brega”, o qual era “[...] voltado para as faixas mais populares de consumo, [...] que abrigava remanescentes da Jovem Guarda — Jerry Adriani, Antônio Marcos, Wanderley Cardoso e o próprio Roberto Carlos, ao lado de Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Ayrão e muitos outros” (ZAN, 2001, p. 117).

Pinduca⁴ sintetiza bem o que foi exposto até aqui: “Nós [músicos] éramos muito influenciados pelo que tocava na rádio na época. Pelas rádios de onda curta, sintonizávamos rádios dos países da fronteira, como a Guiana. Aí a gente teve contato com merengue, chá chá chá, mambo, cumbia...” (FERNANDES, 2009a, p. 1). Aliado ao consumo de gêneros caribenhos, o que possibilitara a formação de um “movimento brega” no Pará foi a iniciativa de certos atores sociais como, por exemplo, Carlos Santos⁵ (Figura 1). Costa e Chada (2013, p.

⁴ Aurino Quirino Gonçalves, compositor, cantor e instrumentista paraense. Mais conhecido no Pará sob o nome artístico de “Pinduca” e classificado por muitos como “rei do carimbó” (PINDUCA, 2023).

⁵ “Carlos Santos é um típico caso de cantor de brega paraense, com a diferença que além da carreira de cantor teve uma sólida carreira que envolveu uma série de atividades que foram de dono de pequena loja de discos a Governador do Estado do Pará.” (COSTA, 2011, p. 157).

7), ao procurarem realizar um panorama do brega rumo ao tecnobrega, alicerçados em um estudo *a priori* de Costa (2011), consideram que Carlos Santos desempenhou, na primeira metade da década de 1980, “um típico papel de mediador cultural e econômico do cenário musical paraense”. Dentre seus vários empreendimentos⁶, a sua gravadora local (Gravasom) possibilitou a constituição de um mercado brega ao lançar músicos e cantores nas coletâneas Gente da Terra, entre 1985 e 1986. Vale ressaltar que, a despeito dos esforços empreendidos por Carlos Santos, muito possivelmente os cantores lançados por ele não defendiam um “movimento homogêneo”, a bandeira de um gênero musical. Todavia, é inegável que, inevitavelmente, essa junção de cantores em uma coletânea de canções paraenses tenha gerado “[...] uma auto percepção de vinculação ao mundo da música brega” (COSTA; CHADA, 2013, p. 8).

Figura 1 - Capa do Disco de Vinil de Carlos Santos, lançado em 1985 pela sua gravadora (Gravasom).



Fonte: Letras (CARLOS..., entre 2003 e 2023).

No entanto, cumpre destacar que a percepção que se tem acerca do universo musical e de sociabilidades no Pará, está pautada mais em permanências e continuidades do que rupturas

⁶ “[...] Em 1982, suas empresas eram formadas pelos seguintes empreendimentos: Feirão e Avistão Discos e Fitas, Editora Amazônia, Gravasom, Rádio Marajoara Ltda, Studio Gravasom, Tropical Propaganda (do distrito de Icoaraci) e Jornal O Sucesso (de circulação interna ao grupo).” (COSTA, 2011, p. 157).

e afins, como mostra-nos Costa (2009) ao procurar deslindar o circuito festivo de brega em Belém no início dos anos 2000. Segundo o autor, as festas de brega eram herdeiras de festas anteriormente existentes na capital, nas décadas de 1950 e 1960, como as festas de “cabarés” e “gafieiras” em regiões menos abastadas da capital.

À vista das considerações mencionadas, o brega paraense — e as suas variadas ramificações — só fora possível em um ambiente híbrido. A influência musical exercida nos artistas paraenses através de regiões como o Caribe, um modelo de festas embasado nesses gêneros de fora, alinhado a um tipo de fazer música romântica nos moldes de Reginaldo Rossi e companhia, possibilitaram mais uma formação musical no estado. Não foi uma criação, mas sim uma coexistência e, mais adiante, uma continuação de um modo de festividade já muito conhecido na cidade.

2.1 O tecnobrega dentro de um processo de hibridação

Anteriormente, mencionara-se que a constituição do brega no Pará foi motivada por uma junção de fatores, abraçado por um modelo de festa até então existente. Contudo, cabe a seguinte indagação: seria o tecnobrega uma “criação original” ou fruto de um processo de hibridação? Primeiramente, precisamos falar do brega *pop*.

Não é objetivo da pesquisa centrar a discussão em torno do brega, no entanto dificilmente fala-se em tecnobrega sem as devidas alusões a seu “pai”, o brega. Consideramos Carlos Santos como um dos grandes responsáveis pela constituição de um brega regional, pois foi a partir de meados dos anos 1980 que grande parte da produção musical local adotara a denominação de “brega” e, nesse período, o grande responsável pela difusão da música paraense era Carlos Santos. Mas há de se destacar, também, a importância da criação da Empresa Rauland Belém Som Ltda. (ERLA), em 1975, ou seja, predecessora à Gravasom, onde também lançara cantores da cena musical local (COSTA; CHADA, 2013, p. 6), dando o pontapé inicial para que no futuro se formasse um “movimento brega” um pouco mais homogêneo. Desse modo

A emergência do brega paraense nos anos 1980 é resultado justamente da combinação entre influências e experimentações musicais de grande sucesso popular, a ascensão de astros locais da canção de massa e a formação local de empreendimentos de produção fonográfica e difusão musical. (COSTA; CHADA, 2013, p. 7).

Figura 2 - Cantor e compositor Junior Neves.



Fonte: JUNIOR NEVES (GALERIA..., 20--?).

Junior Neves⁷ (2005) (Figura 2), ao escrever o que seria uma “história do brega” de 1980 a 2005, define a década de 1980 na cena musical do Pará como a de um “primeiro movimento do ritmo brega”

[...] encabeçado por grandes cantores, a maioria com gravadora nacional, como: Alípio Martins (In Memoriam), Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Carlos Santos (um dos precursores e recordista no Pará, em vendas de discos de “LAMBADA”), Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão (In Memoriam), os maranhenses: Ribamar José, Beto Douglas e Adelino Nascimento (moraram e gravaram seus primeiros discos no Pará) e outros. (NEVES, 2005).

Contudo, ainda de acordo com o relato de Neves (2005), no final da mesma década e sem o apoio da mídia paraense, o “movimento” enfraqueceria, ficando restrito à sua difusão

⁷ Tarcísio Costa Neves Junior, conhecido no Pará como “Junior Neves”, é cantor e compositor paraense com uma longínqua vivência no cenário musical do estado, tendo dado início as suas atividades na música em 1989 (JR. NEVES..., 20--?).

pelas aparelhagens⁸, onde ele as define como “espécie de aparelho de som com proporções gigantes” (NEVES, 2005). As aparelhagens responsáveis por difundir o brega, ainda nesse ínterim, conforme aponta Neves (2005), foram o⁹ Rubi — classificado por Costa (2009, p. 29) como a aparelhagem mais antiga de Belém, fundada em 1952 sob a alcunha de “Esplêndido Rubi” —, Tupinambá, Itamarati, Guanabara e as “mais atuais”¹⁰ como Super Pop Som, Ciclone, Crocodilo etc.

No início da década de 1990, o brega permaneceria em ostracismo, pois conforme o relato do cantor, “a atenção do público paraense e de quase todo Brasil” estariam voltados para o axé durante 5 a 6 anos, e o brega refugiado como “um filho bastardo nas aparelhagens” (NEVES, 2005). Aqui, percebe-se uma certa contradição¹¹ no discurso de Neves (2005). Se “a atenção do público paraense” estava voltado para o axé *music* da Bahia, não faria sentido as aparelhagens acolherem o brega sem ter ouvintes para apreciar o gênero, haja vista que as aparelhagens (entenda-se por DJs) “[...] só toca o que o povo quer ouvir [...]”, conforme salienta Tonny Brasil (2001, p. 17 apud COSTA, 2009, p. 63).

Ademais, dando prosseguimento ao relato de Junior Neves (2005), apenas em 1995, como “fênix”, o brega ressurgiria das “cinzas” graças ao experimental vinyl “A nuvem” de Roberto Villar, que trouxe reformulações ao ritmo advindo de músicos conhecidos no cenário musical paraense, dentre eles Chimbinha¹² e Tonny Brasil¹³, responsáveis por

Mudanças mais perceptíveis: aceleração considerável do pitch (ritmo), maior desenvoltura, ousadia e suingue na execução do contra baixo, a troca da clave por outros instrumentos percussivo de maior expressão e suingue, e a mais notada de todas: a inserção de mais guitarras (algumas criadas pelo guitarrista Chimbinha e os produtores Dedê e Hélio Silva) sob influências musicais, provindas do Caribe,

⁸ Para saber mais sobre as aparelhagens, ver: Lemos e Castro (2008, p. 58-97).

⁹ Comumente, as referências aos nomes das aparelhagens no Pará são feitas em artigo definido masculino.

¹⁰ Esse relato de Neves é de 2005, portanto, as aparelhagens “mais atuais”, as quais ele se refere, eram as do período citado.

¹¹ Cremos entender essa contradição. O livro de Costa (2009) é uma adaptação de sua Tese defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 2004. O livro em questão é a segunda edição, a primeira fora lançada em 2007. A coleta de fontes, por Costa (2009), foi entre 2001 e 2003. Durante esse intervalo, uma das fontes — dentre as várias — selecionadas pelo autor foi a de Junior Neves, que estava disponível no *site* Brega pop, a qual seria uma “história do brega de 1980 a 2002”. Ao utilizar o relato de Neves, Costa (2009) realizou críticas pertinentes. Ao que tudo indica, aquele teve acesso a Tese de doutorado deste e incrementou as informações — contidas nas críticas — no texto que buscava dar conta da “história do brega” no Pará, além de alargar o recorte temporal de seu relato que, anteriormente, ia até 2002, passou a ter seu recorte findado em 2005. Logo, incluir informações sem a modificação do texto original em algum momento ocasionaria um certo conflito.

¹² Cledivan Almeida Farias, vulgo Chimbinha ou Ximbinha, nascido no município de Oeiras do Pará, no estado do Pará, foi um dos criadores e guitarrista de uma das maiores bandas que já existiu no Pará: a banda Calypso (CALIL, 2009).

¹³ Nome artístico de Antônio Luís, nascido em Belém, capital do Pará. Iniciou sua vida musical com 18 anos de idade graças a uma disciplina dos tempos de escola. Passou a assinar “Tonny Brasil” a partir da década de 1990 (TONNY..., 20--?).

“Guianas Francesas, Trinidad Tobago, Cuba e adjacências”, dando muito mais suingue, logo, bem mais sensual e alegre ao dançar. (NEVES, 2005).

Estaria instalada, então, a “era do brega *pop*”: “[...] ora revigorado, reconquistou o povo paraense e retomou seu espaço na mídia local de uma maneira mais forte que nos anos 80”¹⁴ (NEVES, 2005). Ainda nessa segunda metade da década de 1990, ensaiou-se um “segundo movimento do ritmo brega” com artistas como:

Wanderley Andrade [...], Kim marques, Alberto Moreno, Edilson Morenno, Banda Xeiro Verde, a Baiana Rosemarie e outros. Sem contar com os cantores que não haviam saído do cenário musical como: Juca Medalha, Luiz Guilherme, Waldo César, Ed Reis, Fernando Belém, o maranhense Ribamar José, etc. E os que haviam parado, momentaneamente como: Diogo, Mauro Cotta, Ditão e muitos outros que voltaram com motivação renovada. (NEVES, 2005).

“O brega *pop*, concebido no final do século XX, objeto de experimentações e modificações de artistas paraenses ao brega local, originou diversas vertentes musicais, sendo as três principais o tecnobrega, o brega *melody* e o *calypso* [...]” (COSTA; CHADA, 2013, p. 11, grifo dos autores). Do brega ao brega *pop*, o processo ocorreu mais por uma necessidade dos músicos de se reinventar e reconquistar as rádios que até então focavam em gêneros musicais como o axé. No que concerne ao público, não havia uma necessidade de reconquistá-lo haja vista que ele nunca havia abandonado o brega. Todavia, mesmo assim, o público paraense abraçou o “novo” ritmo musical, pois seu interior era composto pelo amálgama dos mais variados gêneros, dentre eles o caribenho o qual, desde a primeira metade do século XX, por circunstâncias históricas e sociais, fazia parte do cotidiano paraense.

Contudo, do brega *pop* ao tecnobrega a necessidade fora motivada por outros fatores, como relacionado a vida financeira de DJs e músicos. Gravar músicas em estúdios requeria um certo poder financeiro para arcar com as despesas. No intuito de contornar esse empecilho e possibilitar uma democratização no acesso à criação musical, o tecnobrega surge com a ideia de “baratear os custos com as gravações abrindo mão dos instrumentos acústicos (e conseqüentemente dos cachês dos músicos) em benefício das batidas eletrônicas de bateria e

¹⁴ Essa assertiva é passível de questionamento. Costa (2009) deixa claro que o brega nunca fora abandonado, em sua totalidade, pelo público paraense, em especial os da periferia, tanto que as aparelhagens continuaram difundindo o ritmo mesmo na ausência de apoio por parte da mídia local. Junior Neves afirma isso no início de seu texto, mas se contradiz, novamente, ao sugerir que o povo paraense um dia tenha abandonado o brega. Um apontamento de Costa (2009, p. 30) a essa percepção de Neves, acerca do abandono do brega, reside no fato de que, como cantor e compositor, este quisesse que suas músicas e de seus colegas estivessem sempre tocando nas rádios, seria uma forma de ajuda para vender CDs e, por conseguinte, uma possível notoriedade dos artistas do ritmo, ou seja, mesmo o brega tocando nas aparelhagens durante o refluxo do ritmo na mídia local, não seria algo tão satisfatório para Neves quanto ver o brega tocando em mídias mais convencionais.

teclado, *sampleadas* de programas baixados da internet, como o *Soundforge* e o *Vegas*” (BARROS, 2009, p. 63-64, grifo da autora).

Até este ponto, acredita-se que tenha ficado claro que em se tratando do brega produzido no Pará, sua marca distintiva — se comparado ao brega difundido mais nacionalmente nas vozes de Reginaldo Rossi, Odair José, Roberto Carlos (após a Jovem Guarda) etc. — seja definida pela junção das mais variadas influências musicais. Entretanto, para quem decide pesquisar sobre o tecnobrega, definir os gêneros que lhe servem de inspiração é algo bastante penoso. Lemos e Castro (2008, p. 21) classificam o tecnobrega como “filho” de um “brega tradicional”, porém como falar em “tradição” em um produto cultural que desde o seu surgimento já se apresentara híbrido, situado em um ambiente propício a processos de hibridações? Um exemplo da falta de consenso a respeito do que seria o brega reside em tentativas de sua classificação, como apresentado por uma carta enviada para a seção “A voz do leitor” do jornal *O Liberal* (apud COSTA, 2009, p. 50):

Glossário bregueiro

Brega: É um ritmo de músicas dançantes, bem ritmadas e de variado estilo balanceado; o brega é a dança.

Brega 2: É um ritmo paraense originário do calipso americano, identificado com a dança, também chamada de brega, mas de origem paraense.

Brega 3: É uma dança paraense. É tocado e dançado com muita originalidade, colado corpo no corpo ou no vai e vem.

Brega Pai D’égua: É o ritmo do brega arretado. É o brega rasgado, mas que não chega a ser o calipso acelerado.

Brega D’mais: É o brega dançado mais romântico.

Brega Calipso: É uma versão regionalizada da música americana no estilo chacundum.

Brega Calipso 2: É a liberação das guitarras com visível centralização do som do Caribe.

Brega Rasgado: É o brega das batidas mais fortes, introduzida pelos músicos paraenses.

Brega Pop: São os componentes do rock.

Brega Pop2: É um ritmo de batidas mais suaves, identificado no brega romântico; o amor é explícito em todas as suas artimanhas.

Retumbrega: É a mistura de todas as influências que o ritmo brega vem recebendo, no ritmo retumbão, introduzido pelos músicos do Pará, mesclando os ritmos dançantes (Retumbão é uma das danças da Marujada na festa de São Benedito em Bragança).

Brega Poesia: É uma tendência do ritmo tratado num brega feito com arte, poesia e beleza.

Brega Fusion: São ritmos somados a células de outros ritmos.

Brega Sarro: É o brega feito com humor. É a curtição que cria os personagens da região.

MPP-Brega: É o brega cantado em MPP e o MPP cantado em brega.

Carlos Aguiar e Manoel Cordeiro – Outeiro (*O Liberal*, 09/06/2002).

Como salientou Costa (2009, p. 50), a carta “[...] não significa a última palavra sobre a classificação de tipos de brega [...]”, no entanto ela apresenta-se como um indicativo sobre as profusões de ideias que permeavam a mentalidade dos paraenses a respeito da constituição do

brega (nesse caso, de vários bregas), por isso seria até um pouco incoerente definir o brega como “tradicional”, pois não há um ponto de consenso atinente as suas influências. Destarte, o brega estando em permanente reformulação, evidentemente sua continuidade no brega *pop* também estaria, assim como no tecnobrega, brega *melody* e o *calypso* (ramificações do brega *pop*).

Canclini (2019, p. 326) pontua que “a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas”, ou seja, desde a chegada dos europeus na América — principalmente espanhóis e portugueses —, onde suas culturas acabaram por mesclar-se com as dos povos autóctones — embora, muita das vezes, aqueles, em várias ocasiões, tenham imposto sua cultura à força em detrimento do extermínio das culturas destes. Malgrado o objeto de estudo de Canclini não ser “[...] a hibridez e, sim, os *processos* de hibridação” (2019, p. XXVII, grifo do autor), verifica-se que em se tratando de América Latina, desde o século XV, sua formação fora pautada por contatos interculturais que modificaram toda uma estrutura que existia antes da chegada dos europeus, e que assim é “passado” para a contemporaneidade.

Ainda respaldado em Canclini (2019), o autor advoga que ao chegar na década de 1990 a América Latina de fato se modernizara. Pode-se considerar, então, que o brega *pop*, o qual no alvorecer do século XXI daria “vida” ao tecnobrega, é fruto de um ambiente moderno mais amplo, não sendo, portanto, obra de uma região criativa que destoasse de ambientes culturais e sociais “atrasados”. Posto isso, só faz sentido pensar na emergência do brega *pop*, e depois do tecnobrega, graças — além de indivíduos talentosos que colocassem em prática todo seu repertório cultural para formar o gênero — ao paradigma moderno consolidado na região latino-americana.

Entretanto, pensar o tecnobrega em termos de originalidade é agir de maneira ingênua. Já se encontra alumiado que a cena musical do brega no Pará é marcada por variadas influências rítmicas e melódicas, desse modo, enquadrando-se como um produto em constante processo de hibridação. Assim, Canclini (2019) pontua que entende por hibridação os

[...] *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.* (CANCLINI, 2019, p. XIX, grifo do autor).

À vista disso, podemos considerar o tecnobrega como um produto constituído por estruturas ou práticas que existiam de maneiras separadas. Logo, mesmo que se parta da definição de Hermano Vianna (2003, p. 3 apud COSTA; CHADA, 2013, p. 5) como “carimbó,

cúmbia, zouk e Renato e seus Blue Caps” como gêneros responsáveis por formar o tecnobrega — musicalmente falando —, ainda assim conclui-se que tanto carimbó, cúmbia etc. independem um do outro. Contudo, também estão longe de se autointitular “originais” se ainda partirmos da premissa de Canclini (2019, p. XIX) a respeito da impossibilidade de uma fonte, nesse caso um gênero musical, ser considerada pura, havendo sua formação, dessa maneira, ter sido resultado de processos híbridos. De modo igual, chega-se à conclusão de que a constituição do tecnobrega, um produto cercado de influências, em nada se distancia de outros produtos musicais, bem como não detenha uma originalidade inata.

Assim sendo, a hibridação — imanente ao tecnobrega — “[...] surge da criatividade individual e coletiva” (CANCLINI, 2019, p. XXII). Todavia, para isso acontecer, a hibridação deve ocorrer “[...] em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes” (CANCLINI, 2019, p. XXIX). Dessa forma, além de um ambiente moderno a partir da década de 1990, a massificação de computadores, um maior acesso à internet, a necessidade de músicos e DJs em baratarem a produção musical, aliado as formações musicais diversas destes, propiciaram o desenvolvimento de um campo musical tecnobregueiro. Cumpre destacar, de maneira igualmente importante, que a globalização também intensifica sobremaneira os processos de hibridação. Se considerarmos que a globalização começa no período da Grandes Navegações, entre os séculos XV e XVII, compreender-se-á que ao longo dos séculos ela intensificou-se cada vez mais. Portanto,

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. (CANCLINI, 2019, p. XXXI).

Se na década de 1990 para estar a par do que ocorria fora da América Latina eram necessárias “viagens freqüentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet” (CANCLINI, 2019, p. XXXVI). Possuindo um computador e uma boa internet, DJs e músicos de tecnobrega poderiam fazer suas músicas mesclando-as com aquilo que mais fazia sucesso em grandes centros culturais.

Vale ressaltar que a hibridação não ocorre apenas quando o contato é além dos limites territoriais de uma nação, mesmo dentro desta é passível de ocorrer o fenômeno e, mais afundo,

pode ocorrer dentro de uma mesma Unidade Federativa, em uma mescla de conteúdo do interior com a capital. Assim poder-se-ia explicar a existência do carimbó na constituição do tecnobrega, aquele, oriundo do interior do estado do Pará e já muito híbrido¹⁵, enquanto o outro, “criação” da periferia da capital.

Canclini (2019), ao escrever seu ensaio sobre as Culturas Híbridas, trata de deixar explícito sua visão positivada acerca desse tipo de cultura. O autor não vê problemas em culturas que se relacionam a tal ponto de se tornarem unas. Entretanto, implicitamente pode-se depreender que ele alerta a respeito da necessidade em se reconhecer essas fusões, agindo dessa maneira possivelmente os conflitos culturais tenderiam a diminuir, visto que os indivíduos passariam a enxergar mais os pontos de convergência de suas culturas em detrimento daquilo que os diferenciaria, pois na contemporaneidade o autor acredita que todas as culturas são de fronteira, ou seja, em sentido maior ou menor, possuem fatores de semelhança. “[...] Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLINI, 2019, p. 348).

Desse modo, qualquer argumentação que vise deslegitimar o tecnobrega enquanto gênero musical, pela sua ausência de originalidade, não teria cabimento se pautarmos na teoria de Culturas Híbridas de Canclini, pois este advoga que “o culto e o popular, o nacional e o estrangeiro” são apenas “construções culturais”, não possuindo, portanto, “[...] nenhuma consistência como estruturas ‘naturais’, inerentes à vida coletiva” (CANCLINI, 2019, p. 362).

Amaral (2009), ao tomar por objeto de estudo o tecnobrega, trabalha à luz de conceitos como “estigma” e “cosmopolitismo”. No que concerne ao último conceito, confundi-lo com globalização é destacadamente uma linha muito tênue. Turino (2009 apud AMARAL, 2009, p. 107) assevera que aquilo que diferencia globalização e cosmopolitismo, “[...] é que o primeiro atinge a todos e percorre todos os lugares, ao passo que o segundo, embora compartilhando da mesma ambição, alcança apenas determinados nichos, aos quais chama de ‘formações culturais’”. Isso posto, se a globalização, conforme situa Canclini (2019), é um dos fatores que motivam os processos de hibridismo, de igual modo o cosmopolitismo também contribui ao processo — embora com menor intensidade, visto seu caráter não ser universal. Por outro lado, agir de modo cosmopolita, de acordo com Amaral (2009, p. 184), “[...] implica em sair do lugar, conhecer outras pessoas e outros endereços, respirar outros ares, contemplar outras paisagens e

¹⁵ Não apenas no que concerne ao brega e suas vertentes, todavia parece ser uma praxe a indefinição quanto as origens de determinadas manifestações artísticas no Pará, o carimbó não foge a essa regra. Sua indeterminação está situada em torno de sua origem étnica e influências maiores ou menores entre índios, negros e portugueses na sua criação (COSTA, 2011, p. 154), mas independentemente do peso dado a uma determinada etnia, não é negligenciado que as três tenham contribuído para com a formação do carimbó no interior do Pará.

embeber-se de outras culturas além da sua própria”. No século XXI, portanto, agir dessa forma — em se tratando de tecnobrega — requer estar bem-informado sobre tendências musicais mundiais, além de, obviamente, um computador com acesso à internet.

O tecnobrega, como já supramencionado, surge com o objetivo de cortar custos (BARROS, 2009, p. 63-64) — além de democratizar — no que tange à produção musical. Desde sua entrada no repertório musical paraense, ele¹⁶ buscou uma releitura de músicas de sucesso nacional ou internacional *a priori*, no momento, ou *a posteriori* ao seu advento. Esse tipo de releitura no Pará fora cognominado de “versão”, o qual já havia sido praticado no Brasil pela Jovem Guarda. Logo, fazer tecnobrega no Pará, calcado em “versões”, ia muito além da vontade do criador musical em experimentar a batida do tecnobrega com gêneros que lhe dessem “na telha”, mas sim realizar, de maneira informal, uma pesquisa acerca de qual música o povo paraense estava consumindo, para então poder fundir a batida base do tecnobrega¹⁷ — com uma letra que fosse reconhecida na paisagem urbana — com a batida da música a ser hibridada. Em todo caso, a música era feita para o povo, o protagonismo era seu, ou seja, o tecnobrega pautado em “versões” era feito menos pelo gosto de quem o produzia e mais pelo gosto daqueles que o consumiam. Em suma, o ato de se produzir uma música onde o local e o externo permanecem em contato e sem conflito aparente, caracteriza um processo de hibridação. No entanto, nem só de presente vive um produtor musical. Possuir um vasto conhecimento musical acerca de músicas que fizeram sucesso no passado, também é uma ótima alternativa para se produzir “versões” de sucesso na cena musical paraense. John Kleber, produtor musical de tecnobrega, exemplifica, ao contar sobre os estilos musicais que consumia, o que de fato é ser híbrido: “eu me obrigava... eu ouvia muito *samba*, muita *valsas*, muito Chopin, Beethoven, *Dire Straits*, *Aerosmith*, *Guns N’ Roses*, Legião, Luis Guerra (...), muita coisa mesmo, que era pra tentar absorver um ‘bocadão’ de todo o mundo pra mim (...)” (AMARAL, 2009, p. 200, grifo do autor).

Outro aspecto que motiva a hibridação cultural é a expansão das cidades (CANCLINI, 2019, p. XXIX-XXX). Nelas, aquilo que não pode ser caracterizado nem como “culto” ou “popular”, porém é o entrecruzamento das duas, muita das vezes é denominado de “cultura urbana”, a qual nada mais seria do que uma forma diferente de intitular a “cultura híbrida” (FARIAS; CHAVES, 2015, p. 15-16). Dessa maneira, com

¹⁶ No caso, alude-se a cantores, compositores, DJs, produtores... enfim, a qualquer ator social capaz de produzir uma música de tecnobrega.

¹⁷ Segundo Waldo Squash — conhecido produtor da cena musical paraense e que integrou a banda Gang do Eletro —, todo tecnobrega possui e se inicia com uma batida base: “[...] para ser tecnobrega, a música tem que ter essa batida.” (COSTA; CHADA, 2013, p. 21).

[...] o aumento nas trocas culturais, cada vez mais pessoas tem a possibilidade de acesso ao mundo do Outro, seja através das pessoas que conhecemos cada vez mais, à medida que convivendo em espaços distintos temos que lidar com cada vez mais pessoas e as tecnologias nos possibilitem estabelecer com elas um contato cada vez mais frequente, seja através dessas mesmas tecnologias, nos possibilitando acessar outros espaços sem sair fisicamente do lugar em que estamos. (FARIAS; CHAVES, 2015, p. 16).

Portanto, o local privilegiado a essas trocas culturais são as cidades, entretanto não se resumem apenas a elas. A linha que divide as Unidades Federativas, bem como os Estados Nacionais, também são lugares propícios para trocas culturais. A isso se poderia chamar de “fronteira”, porém não em seu sentido estritamente geográfico para definir a linha que divide um território do outro, mas “fronteira” enquanto conceito que designe a troca e, quem sabe até, a mescla de culturas.

Em 2003, Tonny Brasil, em entrevista a Costa (2009, p. 31), afirmara que em Caiena, capital da Guiana Francesa, era possível consumir música brega de cantores como “Kim Marques, Mauro Cotta, Luiz Guilherme” e até dele mesmo. Costa (2009, p. 31), então, apresenta o motivo que explique o consumo de músicas brega em regiões caribenhas: “[...] certamente resultado do deslocamento constante de trabalhadores brasileiros, clandestinos ou legais, de estados como Pará, Amapá e Roraima para aquela região”. Independentemente da legalidade ou não dessas travessias, é fato notório que esses deslocamentos geram trocas culturais, evidenciando, assim, que não apenas no Pará se consome e utiliza-se de ritmos caribenhos para desfrute ou formar um “novo” gênero musical, mas que o estado também exporta ritmos brega àqueles outros territórios. Ocorre, então, que os ritmos caribenhos “entram” no Pará, misturam-se com outras sonoridades dando origem ao brega, brega *pop*, tecnobrega, *calypso* etc., e depois são “mandados” de volta àquelas regiões sob um novo rótulo. Conclui-se, assim, que as fronteiras físicas dos Estados não se apresentam como fator delimitador às trocas culturais.

3 EIS QUE SURGE A BANDA DJAVÚ & DJ JUNINHO PORTUGAL¹⁸

Figura 3 - Da esquerda para direita: DJ Juninho Portugal, Nádila Freire e Geandson Rios.



Fonte: Letras (VOLUME..., entre 2003 e 2023).

A banda Djavú & DJ Juninho Portugal (Figura 3) fora criada na cidade de Capim Grosso, no estado da Bahia, em dezembro de 2008, com formação inicial de Geandson Rios, Nádila Freire e DJ Juninho Portugal. De acordo com este, o surgimento da banda pautou-se em uma necessidade, por parte de Geandson e ele, de criar um projeto “novo” voltado a um público regional (baiano). Inicialmente, os dois já faziam parte de um outro projeto, pois integravam uma banda de axé, mesmo assim decidiram enveredar por um outro estilo musical (CORTES 011 PODCAST [OFICIAL], 2021).

Ao pensar na concepção do projeto, DJ Juninho queria algo “inovador”, mas ao mesmo tempo um projeto que tivesse uma certa aceitação em Capim Grosso, pelo menos é o que se depreende da sua entrevista:

¹⁸ A versão acerca da criação da banda Djavú é baseada no depoimento do DJ Juninho Portugal a um *Podcast*. No momento da coleta de fontes da presente pesquisa, o relato fora o único encontrado que buscava contar em detalhes a respeito do início das atividades da banda. Dito isso, destaca-se que não se parte do pressuposto de que essa fonte oral, assim como qualquer outra fonte incluída nesta pesquisa, represente uma verdade única e irrefutável dos fatos.

DJ Juninho Portugal: [...] então foi aí que... é, na região [provavelmente referindo-se à cidade de Capim Grosso], e... é, tavam tocando outras bandas, né, né? É, inclusive... é... uma das bandas que, que, que tinham um repertório em potencial, que tava tocando na atualidade, que era a banda Ravelly [banda paraense de tecnobrega], que já vinha com esse ritmo, só que eu, eu não conhecia o nome da banda, eu conhecia o estilo, né?

Entrevistador 1: Já tinha ouvido.

DJ Juninho Portugal: Eu já tinha ouvido [a banda] AR-15 [também do Pará], já tinha ouvido... outras e outras bandas. Mais ou menos assim, eu digo poxa, é legal, eu só acho que o *beat* é um pouco acelerado, que a gente deveria trazer um pouco mais pra trás.

Entrevistador 1: Aperfeiçoar a coisa, digamos.

DJ Juninho Portugal: É.

Entrevistador 2: Dar uma lapidada.

DJ Juninho Portugal: É. Dar uma lapidada assim, tal [...]. (CORTES 011 PODCAST [OFICIAL], 2021).

Percebe-se que o DJ Juninho conhecia o tecnobrega graças ao som de bandas paraenses, embora ele se atentasse mais às músicas do que ao nome das bandas de maneira específica. Para a gravação do primeiro CD da banda Djavú, ainda de acordo com o DJ, a formação original da banda deu-se na própria gravação do projeto, com Geandson indicando a Nádila para ser a voz feminina. O nome da banda fora acordado no momento da gravação do CD, com Geandson indicando “banda Djavú” e o DJ Juninho complementando com “& DJ Juninho Portugal”. Nascia, pois, aquela que viria ser a banda de tecnobrega da Bahia sob a alcunha de “banda Djavú & DJ Juninho Portugal”. O CD foi finalizado, então, com dez faixas, com o Entrevistador 1 pontuando que “as dez faixas rolaram o Brasil inteiro” (CORTES 011 PODCAST [OFICIAL], 2021).

Todavia, relatando sobre o processo atinente a comercialização dos CDs, DJ Juninho conta que Paulo Palcos, o qual tornar-se-ia o empresário da banda, ficou responsável pelos custos da reprodução da mídia. Pouco tempo depois, DJ Juninho e Geandson iriam participar de um programa televisivo em Teresina, Piauí, com a banda de axé na qual eles dois eram integrantes. Paulo Palcos, então, deu uma caixa de CDs — que ele havia financiado — da banda Djavú ao DJ Juninho e Geandson, os quais distribuíram durante o trajeto da Bahia ao Piauí totalmente de graça. O propósito desse ato não era, depreende-se, lucrar com a venda de CDs, mas sim tornar a banda conhecida no nicho nordestino.

Para quem pesquisa, ou já pesquisou, acerca do tecnobrega no Pará, perceberá que o *modus operandi* ao qual DJ Juninho e companhia aplicaram à banda Djavú é semelhante ao que era feito no Pará desde os primórdios do tecnobrega. Não valia a pena para as bandas e cantores de tecnobrega no Pará exclusividade sobre sua obra — ainda mais em um ambiente onde a pirataria grassava à solta. Dessa forma, distribuir e/ou deixar sua música ser reproduzida em

larga escala era sinônimo de divulgação, que mais tarde poderia representar oportunidade de trabalho para apresentar-se em determinada casa de *show*, em uma cidade do interior, ou até mesmo fora do estado. O fato do DJ Juninho, antes da criação da banda Djavú, ter tido contato com o tecnobrega feito no Pará não significa afirmar que ele possuía conhecimento dos seus modos de divulgação, contudo também não se pode descartar tal hipótese.

3.1 A repercussão no Pará a respeito do sucesso da banda Djavú & DJ Juninho Portugal

A primeira matéria dos jornais em versão impressa — que são utilizados como subsídio nesta pesquisa — no Pará, referente a banda Djavú, fora veiculado pelo Diário do Pará, em 04 de outubro de 2009, com o seguinte título e subtítulo: “Fenômeno do melody é... baiano? Banda baiana Djavú vende meio milhão de CDs com ritmo e músicas do tecnobrega paraense” (FERNANDES, 2009b, p. 1). Nota-se que quase um ano após a criação da Djavú, ocorrera a primeira reportagem tangente a sua existência, motivada pela repercussão que a banda estava alcançando na mídia nacional e pelo faturamento exorbitante advindo das vendas de CDs.

Anteriormente, mencionou-se que o tecnobrega — por ser oriundo de um brega difundido regionalmente que em muito diverge do brega de concepção nacional — é o produto de um “caldeirão” musical. O título da matéria, por definir o tecnobrega como “paraense”, sugere de maneira implícita que sua construção é algo “original” do estado. No entanto, essa argumentação não encontra respaldo empírico se partimos da premissa de que todo gênero musical, especificamente o brasileiro, em maior ou menor grau, sofreu influências e/ou hibridou-se com outros gêneros, constituindo, assim, novos gêneros sob uma outra denominação — que nada mais são que a junção de dois ou mais ritmos musicais. Desse modo, sugerir o tecnobrega enquanto manifestação artística criada do “zero”, assim como samba, bossa nova, carimbó etc., é negligenciar as mais variadas manifestações artísticas que serviram de base à sua formação. Isso posto, continuemos a analisar a reportagem do Diário do Pará no que se refere a banda Djavú.

A matéria em questão, do Diário do Pará, começa da seguinte forma:

Sabe aquela sensação esquisita de já ter passado por algo que você está vivenciando pela primeira vez? Conhecido por *dejá vu*, expressão francesa que ao pé da letra significa “já visto”, o fenômeno volta a assolar a música paraense. A situação estranhamente familiar veio à memória nos últimos meses, devido ao tremendo sucesso da banda baiana Djavú (oh! ironia do destino), grupo baiano que

tomou de assalto a mídia nacional ao adotar o melody em seu repertório e regravar canções de vários artistas do tecnobrega paraense. (FERNANDES, 2009b, p. 1).

Normalmente, quando um determinado gênero musical faz sucesso é comum ele passar a ter adeptos, afinal de contas, qual a vantagem em restringir a circulação de quaisquer produtos culturais? Entretanto, no discurso acima verifica-se uma certa “indignação” em relação a banda Djavú pelo *melody* fazer parte do seu repertório. Ademais, no excerto se denuncia que a Djavú regravou canções do cenário musical paraense sem dar os devidos créditos àqueles que de fato seriam os donos das canções.

Primeiramente, a banda Djavú ter adotado o *melody*/tecnobrega como parte do seu repertório não constitui, ao nosso ver, um problema, muito pelo contrário. A ascensão da Djavú, no cenário musical brasileiro, deveria representar uma contribuição para que o tecnobrega fosse visto e acolhido tanto pela mídia nacional, quanto a sociedade como um todo. Se partirmos da premissa de que a Djavú não deveria se “apropriar” do tecnobrega, pelo fato de sua origem ser baiana, obrigatoriamente dever-se-ia concordar que o brega jamais deveria ter encontrado adeptos no Pará, pelo fato de sua origem não ser paraense¹⁹ — conforme salienta Junior Neves²⁰ (2005).

No que tange as regravações de canções de músicos paraenses, por parte da Djavú, basicamente esta colocou em prática aquilo que era normal no tecnobrega veiculado no Pará, as famosas “versões” de músicas nacionais e internacionais, com letras que remeteriam ao cotidiano do povo do estado. A discrepância residiria no fato de que enquanto muitas “versões” no ritmo do tecnobrega permaneceram restritas ao Pará e estados adjacentes, a banda Djavú conseguiu não apenas dar uma visibilidade maior, como também conquistou um público consumidor nacional.

¹⁹ A despeito de duvidarmos bastante se alguém sabe a sua origem, ou que haja uma concordância a respeito de seu surgimento.

²⁰ “[...] O ‘BREGA’, seja como ritmo ou nome de ritmo, por já existir a bastante tempo e em vários outros estados, não é do Pará, e sim o ritmo que produzimos aqui atualmente, por sua própria evolução e experimentações é que é paraense [...]” (NEVES, 2005).

Figura 4 - Gaby Amarantos nos tempos em que era vocalista da banda TecnoShow.



Fonte: G1 Pará (CARNEIRO, 2022).

De certo modo, Gaby Amarantos²¹ (Figura 4) previu²² o que aconteceria, no que concerne à prática de realizar “versões”, no mercado de tecnobrega do Pará:

Agora eu to fazendo uma coisa maravilhosa... Pra mim é maravilhoso e inédito. Porque a gente sempre é muito acostumado a gravar “versão” aqui. Todos os artistas de tecnobrega gravam “versão”. E eu tô conseguindo fazer composições e gravar composições próprias minhas. Músicas que eu fiz, sem precisar ser de artista nenhum. (...) “Versão” é maravilhoso. Eu já gravei muito, mas só que é sem autorização. Na hora que os caras baterem aqui eu acho que vai todo mundo preso. Também por isso que o tecnobrega ainda não chegou tão longe. (...) Eu tava pensando ontem. Tem uma música que é do... eu acho que é do Aerosmith a música. Que teve uma banda aqui que gravou... A Calcinha Preta [banda nordestina de forró que se popularizou nacionalmente a partir da década de 1990] gravou a mesma música, só que com uma letra diferente, “versão” também. E tem uma banda lá de Recife chamada Lo Calypso que gravou. Quer dizer que três bandas gravaram “versão” da mesma música. Nenhuma das três fixou, porque a “versão” tá lá: tu pega, tu grava. Mas aí... Eu fiz uma “versão” da música True Colors, da Cyndi Lauper, mas o cara lá em Pernambuco faz uma “versão” da mesma música. E eu não posso nem brigar porque a música não é minha. Não é uma composição; é uma “versão”. Então, esse é que é o problema. Agora, uma composição não. Essa música do Tupinambá [da

²¹ Nome artístico de Gabriela Amaral do Santos, nascida no bairro do Jurunas, periferia de Belém, no estado do Pará. Ex-integrante e líder de uma das bandas consideradas como pioneira do tecnobrega no Pará, a TecnoShow. “Gaby Amarantos é cantora e compositora. Começou a cantar na igreja, ainda na infância, e seguiu em bares na capital paraense, começando a despontar na cena local com a Banda Tecno Show, nos anos 2000. O maior sucesso veio com a canção Ex Mai Love, escolhida para ser tema da novela Cheias de Charme (2012), na Globo.” (TUDO..., 20--?).

²² O depoimento de Gaby Amarantos foi dado em 02 de fevereiro de 2006.

“aparelhagem” Tupinambá] que tá estourada, “faz o T, faz o T”, é uma composição. Ninguém pode fazer nada em cima, porque senão eu vou brigar, porque ela tá editada, eu vou receber direitos autorais em cima dela. (...) Eu tô com um melody lindo que tá tocando, que é uma composição. Então, ninguém vai me tomar a minha música, Ninguém vai poder gravar a minha música porque a música é minha. Fui eu que fiz! (AMARAL, 2009, p. 187-188, grifo do autor).

Ao que tudo indica, Gaby Amarantos não teve uma música, sendo ela autoral ou “versão”, “apropriada” pela banda Djavú. Entretanto, admite que já fez “versões” de músicas, apesar de, à época, considerar uma prática perigosa no que se refere aos direitos autorais. O exemplo de “versões”, dado por Gaby, não diz respeito a uma “versão” de música feita por ela e apropriada por uma outra banda, mas sim que uma mesma música poderia ter três “versões” ou mais. Ou seja, Gaby Amarantos não tinha exclusividade para criar uma “versão” em cima de um sucesso internacional. Apesar disso, Gaby enxergava que o tecnobrega necessitava de composições autênticas e que, portanto, estava empenhada nisso, com composições nas paradas de sucesso do Pará, como a música “faz o T”. Pelo relato de Gaby, o tecnobrega nunca foi um cenário marcado exclusivamente por “versões”, de igual modo, não se pode advogar que esse cenário não tenha ocupado uma substancial fatia das músicas que chegavam ao povo paraense, sendo pelas aparelhagens, televisão, rádio, CDs, internet etc. Assim, a “indignação” à suposta “apropriação” tomada a cabo pela banda Djavú, de músicas possivelmente autorais de artistas do tecnobrega paraense, poderia fazer sentido em um mercado formal de produção musical com seus devidos direitos autorais preservados. Em se tratando do mercado de tecnobrega do Pará, onde pelos uma vez na vida um artista fez “versão”, soa contraditório, como se percebe a seguir, no relato de Gaby, ainda na reportagem do Diário do Pará:

“Eles pegaram o nosso ritmo e as nossas músicas na moral e agora estão estourados no Brasil inteiro. Não nos deixaram nada: nem dinheiro, nem reconhecimento”, diz Gabi Amarantos, vocalista da Banda Tecno Show, uma das pioneiras do tecnomelody (vertente do tecnobrega) do Pará. A cantora está encabeçando uma espécie de cruzada na mídia pela valorização dos direitos dos artistas locais. (FERNANDES, 2009b, p. 1).

Figura 5 - Marlon Branco, produtor musical de tecnobrega do Pará.



Fonte: Brega pop (MARLON..., 20--?a).

Marlon Branco²³ (Figura 5), em entrevista a mesma reportagem, afirma que a banda Djavú “apropriou-se” de uma música dele, em parceria com a banda Ravelly, chamada de “Rubi”²⁴, a lançou e “estourou” por todo o Brasil:

De acordo com Marlon, outros artistas paraenses também foram lesados pela Djavú, como o compositor Ale Max, autor de “Me Libera”, sucesso na voz da cantora Leticia; a Banda Ravelly e ainda Vanda e Banda Fetiche.

Além do prejuízo financeiro, os bregueiros paraenses reclamam do não reconhecimento. A perda de status de criadores do gênero para o vizinho nordestino deixa receosa a cena local, que como todo movimento underground tem seu próprio código de conduta. E no tecnobrega, que nasceu da periferia de Belém até ganhar o mundo a duras penas, o ressentimento por não ser “considerado”, como se diz na gíria local, é, sim, uma grande coisa. (FERNANDES, 2009b, p. 1).

²³ Nome artístico de Adenilson Ribeiro, natural do município de Santa Izabel do Pará, no estado do Pará. “Influenciado por nomes como Banda Ravelly, DJ Waldo Squash e Gaby Amarantos, acumulou, como compositor, DJ e produtor de músicas no estilo tecnomelody, sucessos na noite paraense, sendo mais conhecida a música ‘A nova onda’.” (MARLON..., 20--?b).

²⁴ No cenário musical de tecnobrega do Pará é muito comum fazer músicas em homenagem às aparelhagens, haja vista que estas possuem um grande apelo no seio do povo paraense. O curioso é a banda Djavú ter conseguido fazer sucesso no Brasil inteiro com uma música que só possuiria sentido dentro de um ambiente mais regional, especificamente o Norte e algumas regiões do Nordeste.

Pode-se concluir que aquilo do qual os artistas paraenses estavam reclamando era, anteriormente ao surgimento da Djavú, uma prática habitual no Pará, mas quando essa prática fora empregada por uma banda estranha a eles, territorialmente falando, ocorreria então um processo de “indignação generalizada”. Não é objetivo da pesquisa condenar ou absolver ninguém acerca de qualquer ato, no entanto se artistas paraenses lançaram mão muitas vezes de “versões” para fazer sucesso de maneira regional, a banda Djavú também poderia realizar a mesma prática. O que se verifica, todavia, é que a “indignação” dos artistas paraenses estava atrelada muito mais ao fato da banda Djavú fazer sucesso nacional sendo de origem baiana; se porventura esta fosse paraense, acreditamos que todo esse embate acerca de direitos autorais não teria respaldo.

Gaby Amarantos tentou explicar o que diferenciaria os artista de tecnobrega do Pará, da banda Djavú:

“Na minha opinião, quando a gente pega uma melodia de alguém para fazer uma versão, está na cara que é uma versão. A gente não comercializa, não coloca na loja pra vender”, diz Gabi. “Mas no caso da Djavú não são versões, são obras de autores. É bem diferente. Eles gravaram e não deram crédito nenhum. Isso é a mesma coisa que roubar [...]”. (FERNANDES, 2009b, p. 2).

Lemos e Castro (2008) montam um panorama atinente ao funcionamento do mercado de tecnobrega no Pará²⁵, além de deixarem claro que após os *shows* de bandas, ou de festas de aparelhagem, era comum a comercialização de CDs e DVDs. Como o mercado de tecnobrega, visto anteriormente, nunca foi um ambiente marcado cem por cento por músicas autorais, muito provavelmente músicas consideradas “versões” foram incrementadas nessas mídias e passadas a consumidores desejosos em possuir as músicas do momento. Logo, mesmo não sendo uma comercialização de caráter formal, ou seja, exposto em lojas oficiais de músicas, não deixa de ser comercialização. Aliás, o fato de o tecnobrega praticado na época no Pará não ter sido comercializado em lojas, teria sido reflexo do desinteresse de grandes gravadoras em investir no ritmo, como apontou um compositor da cena local (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 132-133).

No que tange às músicas “apropriadas” pela Djavú, depreende-se pela fala de Gaby, alicerçado na bibliografia levantada à presente pesquisa, que as “versões” do tecnobrega paraense são a apropriação de uma determinada melodia, com a batida base do tecnobrega,

²⁵ “1) os artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reprodutores de larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJs tocam nas festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CDs e DVDs são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo.” (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

aliado a uma letra feita pelo compositor que encontra sentido no universo cultural dos consumidores do ritmo. O que a Djavú colocaria em prática, então, era a reprodução total, sem qualquer diferenciação aparente, de acordo com Gaby, das músicas feitas no Pará. A isso ela classifica de roubo.

Malgrado às críticas relativas as “apropriações indevidas” de músicas paraenses por parte da Djavú, Fernando Belém²⁶ — situado por Neves (2005) como integrante do “primeiro movimento brega” do Pará — assim refere-se a respeito da “polêmica” envolvendo a Djavú e os artistas do tecnobrega paraense: “Tenho orgulho do tecnomelody, faço parte da história dele. Não estamos com ciúme por que um fez mais sucesso que o outro. Boa sorte para os dois. Só posso dizer que a banda Djavú pagou pela minha música” (BREGUEIROS..., 2011, p. 5). À vista disso e em uma perspectiva local, seria incorreto definir a banda Djavú como estando situada exclusivamente no campo da ilegalidade, sendo que Fernando Belém admite que a banda cumpriu com os deveres legais consoante a política dos direitos autorais. O que se pretende tornar claro aqui é que a banda Djavú, durante sua trajetória, e com base nas fontes coletadas, transitou entre a legalidade e a ilegalidade, formalidade e informalidade, situações antagônicas, mas já a muito tempo conhecidas no cenário musical paraense (LEMONS; CASTRO, 2008, p. 198).

Paulo Palcos, empresário da banda Djavú, ao tomar conhecimento a respeito do imbróglio causado na cena cultural do Pará, diz: “Não é nem tecnobrega o que a gente faz. O estilo é uma mistura mix do Brasil e do melody com a pegada da Bahia” (FERNANDES, 2009b, p. 2). Para o empresário, portanto, tecnobrega e *melody* seriam dois produtos diferentes, e o que sua banda fazia não era tecnobrega, mas sim *melody*. Independentemente da classificação, Palcos depois considera que o som tocado pela sua banda era de origem paraense: “Estão querendo criar uma polêmica muito grande porque a banda é da Bahia e o ritmo é do Pará. De certa forma a gente está apoiando o ritmo” (FERNANDES, 2009b, p. 2). Palcos não explica o que seria esse “mix do Brasil” e muito menos um “melody com pegada baiana”, entretanto é notório que há uma diferença entre o som da Djavú e o tecnobrega feito no Pará, porém isso se explica pelas modificações tomada a cabo pelo DJ Juninho Portugal no intuito de tornar a batida do tecnobrega menos acelerada.

²⁶ Cantor paraense, natural do município de Curuçá. Iniciou sua vida na música em 1983, lançando canções que o elevaram ao estrelato no estado do Pará. Possui repertório eclético e é reconhecido como “rei do merengue” (FERNANDO..., entre 2003 e 2023).

Referente a alegação de divulgação do tecnobrega por parte da Djavú, Wanderley Andrade²⁷ concorda:

[...] Nunca se tocou tanto uma música vinda do Pará. Mesmo que não sejamos nós que estamos fazendo. É engraçado, mas esse lance todo da (banda) Djavú colocou o nosso Estado em evidência. O pessoal pode até me chamar de louco, mas eu vou dizer: eu não odeio a Djavú. Graças a eles estão falando da gente de novo. Isso tudo só serviu para abrimos os olhos e nos unirmos mais. [...] Então só tenho a agradecer a Djavú por tornar a nossa vida melhor. (FERNANDES, 2010a, p. 2).

Wanderley Andrade, tal como Fernando Belém, vai na contramão de discursos mais fortes contra a Djavú, como os empreendidos por Gaby Amarantos na primeira reportagem sobre a banda no jornal Diário do Pará. No entanto, é curioso notar que Wanderley cita “o caso Djavú” como exemplo para os artistas paraenses “unirem-se mais”. Na primeira reportagem do Diário do Pará, Bruno Mafra²⁸ também alude que o episódio serviu para unir os artistas paraenses, uma união pautada em uma “ameaça em comum” (FERNANDES, 2009b, p. 2). Anos antes, ao discorrer sobre o que faltava para o brega encontrar mercado nacional, Junior Neves (2005) apresenta como um dos motivos a falta de união dos artistas. Com base nessas afirmativas, pode-se considerar que o “sentimento” de desunião era presente no imaginário de certos cantores/compositores da cena brega/tecnobrega da região. A banda Djavú, portanto, escancararia essa desunião e provocaria uma reflexão entre aqueles que produziam música brega/tecnobrega no Pará, acerca da necessidade de um apoio mútuo com vistas a evitar que, futuramente, suas músicas fossem “apropriadas” por bandas de outros estados.

3.2 A criação da banda Djavú & DJ Juninho Portugal na visão de artistas e simpatizantes do tecnobrega paraense

²⁷ José Wanderley Andrade Lopes, oriundo do município de Almeirim, no estado do Pará, iniciou suas atividades na música aos 14 anos de idade. De acordo com seu *site* pessoal, em 1991 gravou seu primeiro LP vinil e em 1997 “explodiria” nas “paradas de sucesso” — acreditamos que seria nos estados da região Norte do Brasil, e talvez alguns do Nordeste — com a música “Ladrão de Coração”, onde teria vendido cerca de 267 mil cópias (RELEASE..., 20--?).

²⁸ Bruno Nóbrega Mafra, bastante conhecido como “Bruno & Trio”, natural de Belém, capital do Pará, aos 15 anos de idade, diante de uma guitarra elétrica pela primeira vez na vida, teria decidido “pela música para vida inteira”. Formou-se em Psicologia na Universidade da Amazônia (UNAMA), em 2004, para agradar os pais, os quais “temiam ter um filho boêmio”, haja vista que, antes de ingressar no ensino superior, Bruno Mafra cantava nas noites da capital paraense. Depois de formado, voltou a dedicar-se à música lançando como primeiro trabalho a canção “24 horas” (mais conhecida como “Faz o S pra mim”). Essa pequena biografia de Bruno Mafra foi tirada de um desabafo dele, no *Facebook*, em 2018. Dentre suas várias denúncias, a respeito do cenário musical do Pará, cita como predominante “a falta de união” dos artistas paraenses (MAFRA, 2018).

Figura 6 - Blog “Cabaré do Timpin”, do jornalista Timóteo Pinto.



Fonte: Cabaré do Timpin (PINTO, 2011a).

Timóteo “Timpin” Pinto (2011a) — jornalista que chegou a assinar uma matéria no Diário do Pará a respeito do festival de música Terruá Pará²⁹, que buscava dar visibilidade à cultura musical paraense no sudeste brasileiro (PINTO, 2011b, p. 1-2) — procurou escrever uma história que seria “a verdadeira história da banda Djavú” (Figura 6). O relato está presente em seu *blog*³⁰, mas afirma que ele se localizava, anteriormente, em um extinto *site* denominado de “BiS MTV”, e que havia encontrado repercussão tanto no Pará quanto na Bahia³¹. O título

²⁹ O primeiro Terruá Pará ocorreu no ano de 2006, o segundo em 2011, ambos em São Paulo. Em 2012 houve uma edição especial, também em São Paulo, em comemoração ao lançamento do CD e DVD com registros dos *shows* de 2006 e 2011. O Terruá apresentava-se não apenas como divulgação de ritmos que eram caracterizados como pertencentes ao estado do Pará, mas “[...] da necessidade de se encontrar artifícios para efetivação da busca da valorização da identidade local com nítido objetivo de alcançar a inserção da produção local na comunidade nacional.” (MOREIRA, 2012, p. 4).

³⁰ “Os blogs podem ser definidos como sites popularmente conhecidos como conjuntos de publicações do universo on-line, hospedados em plataformas digitais, atualizados com certa regularidade.

[...]

Como ferramenta, o blog pode também ser considerado um importante espaço de memória e representação acerca da contemporaneidade e da complexidade histórica nos séculos XX e XXI. Sob um viés historiográfico, as postagens e publicações constituem-se em um inesgotável conjunto de fontes documentais, reunindo textos escritos e falados, canções e referências musicais, imagens fixas e em movimento, organizados mediante a maior ou menor intencionalidade e recorte de autores e colecionadores. A partir dessas características evidenciadas, o blog passa também a ser identificado como um novo formato de acervo documental, expressão da guarda de memória da sociedade contemporânea.” (OLIVEIRA; MUCELIN, 2017, p. 223-224).

³¹ No *site* paraense Brega pop está disponível a primeira parte desta “verdadeira história da banda Djavú” (LANGUER, 20--), e no final encontra-se um *link* com a nomenclatura da MTV, porém ele não está mais acessível. A repercussão na Bahia pode ser evidenciada pela entrevista, presente em um *site* de notícias baiano, com Paulo Palcos, a respeito das acusações de Timóteo Pinto (FIGUEIREDO, 2009).

que dá destaque a sua denúncia é chamado de “Watergate³² do Tecnobrega - Conheça a verdadeira história da Banda Djavú”. A seguir, será transcrito³³ uma parte da versão do jornalista concernente ao surgimento da banda Djavú:

Rubi é uma pedra preciosa vermelha, uma variedade do mineral corindon (óxido de alumínio) cuja cor é causada principalmente pela presença de crômio. Rubi é uma das principais aparelhagens de Belém, criada nos anos 50 pelo Dj Orlando Santos e que hoje anima as festas de tecnobrega. Rubi, ou Extremeçe Rubi, como era originalmente chamada, é a música de trabalho do disco de estreia da Banda Ravelly. No decorrer deste ano [de 2009], esta música causou intensos debates sobre o que é cover e o que é roubo, além de ser a responsável pela popularização do tecnobrega no sudeste.

Tudo começou em 2007, quando DJ Gilmar da Aparelhagem Rubi pediu que os DJs Leo e David compusessem uma música nova para ser executada em suas festas. A cantora oficial da dupla era Viviane Batidão, mas como sua prima Vanda estava em dificuldades, separada do marido e com filho pra criar, pediu que a chamassem para a tarefa. Assim nasceu Rubi, no barraco da dupla de DJs, na periferia de Santa Isabel, interior do Pará, ao custo de R\$ 200,00.

No intuito de ajudar a moça em dificuldades, mais e mais músicas foram sendo gravadas, como Meteor, Maciota Light e Atração Pittbull e outras, que quando começaram a acontecer Belém, motivaram a criação da Banda Ravelly, nome inspirado no pseudônimo que Vanda usava desde o tempo em que era vocalista da banda de forró Caicó, em Fortaleza, com os DJs Leo e David mandando ver nas bases. Com a banda emplacando e fazendo shows, a grana começou a entrar, Vanda reatou com seu marido Max Sandro, que se encontrava exilado no Recife e contrataram Flávio para empresariá-los. Como em diversos casos já ocorridos no meio artístico em que o sucesso comercial atíça a ambição, começaram a ocorrer discussões com relação ao percentual de participação dos lucros entre as partes envolvidas e Max Sandro, devido ao fato de já ter aprendido a fazer as bases, achou por bem e conveniente dar um pé na bunda de Leo e David, justamente a dupla de compositores.

Paralelamente, há mais de dois mil quilômetros de distância, sem relação nenhuma com o fato e absolutamente do nada, as músicas começaram a fazer sucesso nos camelódromos do norte da Bahia. Dois empresários de Capim Grosso, Geanderson e Paulo Palcos, resolveram contratar a Banda Ravelly para uma série de shows. Ligaram para o Pará, acertaram tudo com Max Sandro e começaram a trabalhar na divulgação. Foi então que a famosa borboleta, que quando bate asas na Argentina causa tufões na China, deu as caras na história. O empresário Flávio pegou o chip do celular de Max Sandro, colocou em seu Nokia e passou a receber as ligações.

Em Senhor do Bonfim, a pouco mais de 100 Km de Capim Grosso, os radialistas do programa Zueira Legal tiveram a mesma idéia, uma turnê da Banda Ravelly pela região, ligaram para o Pará e desta vez quem atendeu foi Paulo [provavelmente Timóteo se confundiu, quando na verdade deveria escrever “Flávio”], que por um erro crasso de comunicação interna, não sabia que sua banda já tinha sido contratada para a tarefa e fechou negócio. Numa bela manhã, Paulo Palcos acorda e vê sua cidade entupidas de cartazes anunciando os shows que seriam promovidos, olha só! Por seu concorrente.

³² “O escândalo Watergate foi um dos maiores escândalos da história da política dos Estados Unidos. Ele estourou quando cinco homens foram presos tentando invadir a sede do Partido Democrata com o intuito de plantar escutas telefônicas, em junho de 1972. O caso levou dois jornalistas do *The Washington Post* — Carl Bernstein e Bob Woodward — a investigarem mais detalhes a seu respeito.

Um informante do FBI, conhecido como Garganta Profunda, auxiliou os dois jornalistas na investigação, sendo descoberto que o presidente sabia da espionagem. O líder máximo do país passou a ser investigado pelo FBI, e as descobertas de que ele tentou obstruir a investigação colocaram-no em situação de sofrer impeachment. Nixon, no entanto, renunciou à presidência em agosto de 1974.” (SILVA, 20--?, grifo do autor).

³³ A transcrição será feita da mesma forma como se encontra no *blog*, portanto com seus possíveis desvios gramaticais.

Ao ligar para fazer a reclamação, recebe um tachativo “azar o seu, já fechamos com o Zueira Legal”. Como Paulo Palcos é um cara meio, digamos assim, rude em suas maneiras de lidar com as intempéries da vida, resolveu sacanear os caras e montar uma banda que tocasse as mesmas músicas, do mesmo jeito e partir para a briga com a banda que lhe deu calote. Tudo foi feito às pressas. Chamou Nádila para os vocais, escalou Juninho Portugal, que não sabia tocar nem triângulo em forró de pé de serra como DJ de mentirinha e seu sócio Geanderson para os vocais.

Uma dúzia de gostosas de Capim Grosso completaram a formação da maior falcatrua da história musical brasileira.

O que se sucedeu foi um duelo digno dos maiores enxadristas entre as duas bandas, que saíram em turnê paralelamente pelo sertão nordestino. O xeque mate, por parte da Djavu, começou a ser arquitetado quando Paulo Palcos começou a fazer uso de todo o seu talento para o “Marketing Esquema Novo”: a gravação de um DVD. Abrindo um show da Banda Calypso, fizeram a gravação em um evento que foi um fracasso absoluto, mas que serviu para confirmar que imagem é tudo. A filmagem foi tão as pressas que, no vídeo, pode-se ver bandeiras e marcas feitas com esparadrapo no palco, porque as dançarinas ainda não tinham aprendido a coreografia correta.

Habitado a negócios escusos, Paulo Palcos não encontrou nenhuma dificuldade em largar o “master” do DVD na mão do alto escalão do mercado pirateiro de São Paulo. Em pouquíssimo tempo, as músicas estouraram num dos maiores fenômenos de sucesso em massa de nossa história recente. O problema é que em sua vingança contra a Banda Ravelly, Paulo Palcos e Geanderson passaram o rodo em Belém e gravaram as melhores músicas da cena local, sacaneando meio mundo de gente e se comportando como se fossem suas.

Naturalmente que o pessoal de Belém chiou, gritou, berrou, mas a distância geográfica que encarece as turnês os deixou em tremenda desvantagem e quando a própria banda Ravelly desceu para tocar em São Paulo, foi acusada de ser uma cópia da Djavu. Nas comunidades do Orkut [extinta rede social] as discussões logo começaram a pegar fogo e mais uma vez a quadrilha encabeçada por Paulo Palcos foi esperta. Criaram dezenas de fakes que jogavam gasolina na fogueira, uns criticando e outros detonando a Djavu, o que só fez aumentar a curiosidade das pessoas, aumentando exponencialmente a quantidade de downloads.

Que fique bem claro aqui que a questão nem é que eles tenham roubado as músicas, afinal no norte e nordeste, direitos autorais não costumam ser muito respeitados. A questão é o sucesso a qualquer preço, obtido a fórceps por meio de meios escusos [...]. (PINTO, 2011a).

O relato de Pinto (2011a) começa com uma explicação sobre o que seria “um Rubi” — no caso, joia — e “o Rubi” — aparelhagem responsável por sonorizações de festas de tecnobrega em Belém. Afirma ele que o DJ Gilmar, dono da referida aparelhagem, encomendou uma música aos DJs Leo e David que homenageasse sua aparelhagem. Até este ponto, nada que surpreenda àqueles que tem, ou tiveram, algum contato com a cena musical paraense. Desde o surgimento do tecnobrega uma prática corriqueira foi a criação de músicas, sendo “versão” ou autoral, que realizassem referências às aparelhagens. Essas músicas poderiam ser feitas pelos próprios DJs das aparelhagens, fazendo uso dos seus “estúdios caseiros” (COSTA, 2009, p. 51), ou de agentes independentes, mas com conhecimento técnico para manipular os programas requeridos à produção de uma música, como o caso dos DJs Leo e David³⁴.

³⁴ É preciso deixar claro que a autoria da música “Rubi” é uma incógnita. Fernandes (2009b, p. 1) apresenta Marlon Branco como compositor da música.

Dando prosseguimento à história de Pinto (2011a), a Vanda, vocalista da banda Ravelly, entraria no projeto em decorrência das necessidades nas quais vinha passando. Tanto que, originalmente, era para sua prima Viviane, popularmente conhecida como Viviane Batidão, encabeçar o projeto da música, todavia Viviane abriria mão para ajudar Vanda. Esta, por sua vez, gravaria a música “Rubi” em 2007. Muito provavelmente em virtude do sucesso no cenário local, gravaria mais músicas como, a saber: “Meteoro”, “Maciota Light”, “Atração Pittbull” e outras.

Como resultado do sucesso, Max Sandro, marido de Vanda, contrataria o empresário Flávio para empresariá-los. Na continuidade do projeto ocorrera, então, uma briga interna condizente aos lucros obtidos nos *shows*, resultando nas saídas dos DJs Leo e David. Durante esse ínterim, a banda estaria fazendo sucesso na cidade de Capim Grosso, no norte da Bahia. Pinto (2011a) assevera que o sucesso por lá foi “do nada”, no entanto reduzir a aceitação das músicas da Ravelly em Capim Grosso ao acaso, é muito simplório. Como já supracitado, Tonny Brasil afirmou que em Caiena, na Guiana Francesa, escutava-se brega, e Costa (2009, p. 31) cita a emigração de trabalhadores brasileiros como um dos fatores para o consumo desse tipo de música nessas regiões. Ademais, a pirataria também contribuiria à divulgação do brega/tecnobrega além dos limites territoriais do Pará, possibilitando que um determinado cantor, ou uma banda, fizesse sucesso em um outro estado sem ao menos nunca ter pisado lá. É o que se verifica na fala de uma integrante da banda Companhia do Tecno: “[...] Ontem mesmo ligou uma pessoa de Macapá que já comprou o nosso DVD. E a gente ainda não foi lá. Como Macapá já tem? Ou seja, essa pirataria é inevitável” (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 155). Outrossim, também não seria prudente considerar a banda Ravelly como pioneira na divulgação do tecnobrega além do Pará, pois de acordo com um integrante de uma banda, durante a coleta de fontes de Lemos e Castro³⁵ (2008, p. 152), “[...] Os CDs aqui de Belém vão para o Maranhão, Amazonas. Então nossa música está, através da pirataria, chegando a outros estados”. Desse modo, o sucesso da banda Ravelly na Bahia não foi por acaso. Possivelmente resultado do deslocamento de indivíduos consumidores da música tecnobregueira da Ravelly à cidade de Capim Grosso, bem como a comercialização de CDs piratas da banda, que acabou por popularizá-la na região.

Pinto (2011a) prossegue, garantindo que Geandson Rios e Paulo Palcos, os quais mais tarde viriam a ser vocalista e empresário, respectivamente, da banda Djavú & DJ Juninho Portugal, combinaram uma série de *shows* com Max Sandro, marido de Vanda, da banda

³⁵ A coleta das fontes, presentes no livro, ocorrera em 2006 (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 12-13).

Ravelly em Capim Grosso. O empresário da banda, Flávio, teria tomado posse do *chip*, provavelmente esse seria o *chip* profissional da banda, e passado a intermediar as solicitações dos contratantes para *shows*. Aconteceu de, paralelamente, uns radialistas do município de Senhor do Bonfim, também da Bahia, entrarem em contato com a Ravelly para contratar a banda para *shows* no mesmo período que teria sido acordado entre Max Sandro com Geandson e Paulo. Pinto (2011a) alegou que quem firmou o acordo entre a banda Ravelly com os radialistas foi “Paulo”. Acreditamos que foi um “ato falho”, quando na verdade ele deveria escrever “Flávio”, até porque de que maneira Paulo Palcos teria acesso ao *chip* profissional da banda Ravelly? Pode-se realizar algumas suposições acerca desses compromissos marcados tanto por Max Sandro quanto por Flávio. A primeira, é razoável imaginar que Max Sandro, ao marcar com Geandson Rios e Paulo Palcos, não tenha avisado a ninguém de maneira imediata no tocante ao compromisso firmado com estes, e como tanto os contatos de Geandson e Paulo, e dos radialistas, aparentemente teriam ocorrido em um intervalo de tempo pequeno, não deu tempo de Max Sandro avisar a Flávio antes deste acertar com os radialistas, portanto com os dois compromissos firmados tanto Max quanto Flávio tiveram de optar por apenas um. Dessa maneira, seria verossímil supor que teriam escolhido o contrato firmado com os radialistas por estes proporcionarem uma maior divulgação em um meio tão importante quanto o rádio. A segunda suposição é a de que Max Sandro tenha deixado Flávio a par do compromisso firmado com Geandson Rios e Paulo Palcos, porém ao receber o contato dos radialistas, Flávio e, por conseguinte, os demais componentes da banda tenham achado mais vantajoso acertar o compromisso com os radialistas do que com os outros dois.

No que concerne aos compromissos firmados pelas aparelhagens no Pará, haveria dois tipos de contratos, os “[...] ‘contratos certos’, assinados e reconhecidos em cartório e contratos verbais, que dependem do resultado da festa” (COSTA, 2009, p. 87), no entanto o mais comum no cenário de festas paraenses era o segundo tipo de contrato. Por mais que Costa (2009, p. 87) se especifique as aparelhagens, nada nos leva a crer que com as bandas a situação era diferente. Se caso uma banda fosse contratada para tocar no interior do estado, com certeza ela iria apenas com o contrato assinado, assim como as aparelhagens. Em se tratando da capital, haveria margem aos dois tipos de contratos. Como o mercado de tecnobrega é caracterizado por ser tanto formal quanto informal (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 198), os “contratos verbais” acertados tanto por Max Sandro quanto por Flávio estariam nos conformes paraenses. A única diferença residiria em que na presença de uma proposta financeira mais vantajosa, as aparelhagens deveriam comunicar com antecedência o primeiro contratante e explicar que uma oportunidade melhor para *show* havia aparecido e, dessa forma, não iriam poder cumprir com

o acordo verbal. Caso o primeiro contratante já tivesse pago o valor total, ou a metade, para o dono da aparelhagem “segurar” uma data para realizar um evento festivo, este deveria devolver a quantia ao contratante original (COSTA, 2009). Pela história contada por Pinto (2011a), não teria havido qualquer aviso, por parte da banda Ravelly a Geandson Rios e Paulo Palcos, a respeito da quebra de contrato, estes só ficaram sabendo a partir da divulgação, em Capim Grosso, de cartazes que anunciariam os *shows* da Ravelly. Também não há, com base em Pinto (2011a), qualquer perspectiva de que Geandson e Paulo tenham pagado alguma quantia à banda Ravelly. Talvez, se tivessem antecipado essa quantia, a Ravelly considerasse cumprir com o acordo. Todavia, mesmo sem o valor antecipado, para os padrões de contratos verbais muito corriqueiros da cena musical paraense, a banda deveria ter comunicado a Geandson e Paulo sua desistência do compromisso acordado³⁶.

Adiante, Pinto (2011a) suscita dúvidas no que diz respeito ao caráter de Paulo Palcos. E que este, para se vingar da banda Ravelly por ter rompido o contrato firmado, decidiu montar uma banda às pressas, com Nádila Freire e Geandson Rios nos vocais e DJ Juninho Portugal. A fórmula para o sucesso da iminente banda Djavú & DJ Juninho Portugal teria sido “peneirar” músicas de sucesso da Ravelly, juntamente de outras bandas e músicos paraenses, e lançar como se fossem composições próprias, depois gravar um DVD e distribuir a mídia no mercado “pirateiro” de São Paulo com vistas à sua divulgação no Sudeste. O jornalista também salienta que a banda Ravelly passou a ser vista como “cópia” da Djavú, principalmente quando foi realizar um *show* justamente em São Paulo. Com base nesse ponto, a Djavú teria posto em prática algo habitual entre os artistas do Pará, colocar nas mãos de reprodutores em larga escala — os famigerados “pirateiros” — CDs e DVDs que visassem uma maior divulgação do seu trabalho em meio a sociedade (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 22).

Por fim, Pinto (2011a) advoga que a questão não foi a banda Djavú ter “roubado” as músicas paraenses, pois sendo no Norte ou Nordeste era natural os direitos autorais serem infringidos. A inquietação residiria na banda buscar “o sucesso a qualquer preço”. Antes, o jornalista afirmara que a Djavú foi responsável pela “formação da maior falcatrua da história musical brasileira”, depois considera que não haveria problema na “apropriação” das músicas paraenses por ser algo muito habitual nas regiões Norte e Nordeste, contudo no mesmo parágrafo critica esta atitude da “apropriação”. Logo, percebe-se uma contradição muito forte no texto do autor.

³⁶ Logicamente, essas suposições partem do princípio de que haja alguma veracidade no relato do jornalista.

O trabalho jornalístico de Pinto (2011a) é dividido em três partes, classificados como: “Watergate do Tecnobrega - Parte 1”, “Watergate do Tecnobrega - Parte 2” e “Watergate do Tecnobrega - Parte 3”. A seção utilizada como fonte aqui, está inserida na Parte 1 e é referente a aproximadamente metade do total que compõe essa Parte. Ao utilizar essa fonte não buscamos defini-la como uma verdade única e irrefutável dos fatos, mas em apresentar um outro viés no tocante a gênese da banda Djavú. Até porque, com base em experiência empírica, tudo leva a crer que Timóteo “Timpin” Pinto (2011a) construiu sua narrativa fundamentado em fontes orais, pois não haveria outras formas dele ter acesso a muitas situações ali evocadas por meio exclusivo de notícias da internet ou de jornais impressos. Portanto, muito possivelmente o jornalista teve uma atitude ingênua ao tomar por verdadeiro qualquer depoimento que lhe tenha sido dado acerca do assunto. Um indicativo desse fato reside em que, no decorrer do “Watergate do Tecnobrega - Parte 3”, Pinto (2011a) não dá mais os créditos aos DJs Leo e David sob a composição da música que teria sido “apropriada” da banda Ravelly, pela Djavú, pelo contrário, atribui esse equívoco a uma “notícia falsa plantada na mídia” (PINTO, 2011a). Entretanto, na mesma seção, o jornalista introduz uma foto (Figura 7) relativo a um encontro com a cantora Vanda, da banda Ravelly, ou seja, dado provavelmente o transcurso da conversa, sua percepção referente aos fatos, bem como a imagem que possuía da própria Vanda, acabara por tomar outro rumo, tanto que se antes ele defendia os DJs Leo e David, o jornalista passa então a atacá-los, assim como a Gaby Amarantos também.

Figura 7 - Timóteo “Timpin” Pinto e Vanda, da banda Ravelly.



Fonte: Cabaré do Timpin (PINTO, 2011a).

Novamente, há de reiterar-se que a análise empreendida neste trabalho não parte de uma tomada de posição ingênua em relação a narrativa de Pinto (2011a). No entanto, trabalhar com a narrativa do jornalista serviu como baliza à discussão de outros temas sensíveis a hodierna investigação. Foi o que se propôs fazer.

Ademais, de acordo com o *Facebook*³⁷ de Timóteo, cujo *link* está disponível em seu *blog*, ele é oriundo de Pelotas, Rio Grande do Sul; encantou-se com a cena musical paraense e dedicou-se a ela durante alguns anos de sua vida. Entretanto, caso possa pairar na mente de algum desavisado que as denúncias de Timóteo, no que se refere a banda Djavú, sejam um caso isolado, Kim Marques³⁸ mostra que não. Ao responder uma pergunta a respeito da Djavú, fornece a seguinte declaração:

Uma banda paraense chamada Ravelly gravou um CD de coleção dos maiores sucessos do momento em Belém do Pará e foi excursionar no Tocantins, Piauí, Fortaleza e chegou no sul da Bahia. De repente, surgiu a banda Dêjàvu, montada por empresários baianos e com músicos baianos, tocando a música paraense e a divulgando em rede nacional, como sendo dona das músicas. Isso virou uma grande briga. Imagine eu, compositor em Belém, e minha música tocando em outro estado como se fosse de outra pessoa? Isso é plágio. Existe um processo contra eles, mas que ainda não deu em nada. Eles continuam fazendo shows em alguns lugares em São Paulo. Esse acontecimento abriu os olhos dos empresários e do povo paraense para o fato de que a música local tem uma aceitação grande em todo Brasil. O que prova isso é a banda Calypso, que viaja inclusive para o exterior com músicas nossas. A própria Dêjàvu provou que pode ser sucesso ao roubar a música dos outros. Fomos 100% pirateados. (FERRON; COHN, 2010).

Conforme a periodização proposta por Junior Neves (2005), Kim Marques estaria inserido no “segundo movimento brega paraense”. Contudo, em se tratando dessa declaração de Kim, e se comparada a narrativa de Pinto (2011a), há sutis diferenças na maneira como a banda Ravelly teria tido as suas músicas “apropriadas”. Todavia, no geral ambos concordam que a Ravelly fora lesada.

Enquanto Pinto (2011a) afirma que a Ravelly fez sucesso primeiramente pelo norte da Bahia, Kim Marques tacitamente sugere que foi no sul baiano e que, de repente, lá surgiu a banda Djavú, composta por empresários e músicos da Bahia tocando músicas paraenses e a divulgando em âmbito nacional como sendo de sua própria autoria. Kim Marques, talvez por ser da cena bregueira, e não tecnobregueira, aparentemente muito estime a prática da

³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/cabaredotimpin>. Acesso em: 26 maio 2023.

³⁸ “Joaquim Farias Marques, conhecido no brega paraense como Kim Marques, trabalha com um extenso número de influências musicais: caribenhas, indígenas, africanas, eletrônicas, entre outras tantas. Músico desde a adolescência, seguiu os passos do pai e do amigo mestre Cupijó. Ambos eram produtores e artistas na cidade de Cametá, no Baixo Tocantins, Pará.” (FERRON; COHN, 2010).

composição tal como Tonny Brasil (2001, p. 26 apud COSTA, 2009, p. 131). Do brega até o brega *pop*, era muito comum os artistas comporem a própria música. Com o tecnobrega, e a facilidade de fazer música graças aos recursos tecnológicos disponíveis, a prática de realizar “versões” toma uma proporção estratosférica. Possivelmente por não aparentar ser simpatizante do ato de fazer “versões” de músicas de sucesso nacional ou internacional, Kim Marques chame as “apropriações” tomada a cabo pela Djavú de plágio, porém isso era prática habitual no circuito tecnobregueiro paraense.

A matéria do jornal *Amazônia*, de 18 de abril de 2010, oferece um pouco da perspectiva de Vanda quando tomou conhecimento da banda Djavú:

Foi em 2007, durante uma temporada de shows pelo interior da Bahia, que Vanda Ravelly e a banda descobriram que suas músicas já faziam sucesso por lá. “A gente estava tocando em um lugar chamado Capim Grosso (cidade a 284 km de Salvador), quando uma moça subiu no palco e pediu para cantar comigo. Para minha surpresa ela queria cantar as músicas ‘Rubi’ e ‘Meteoro’”, lembrou. Curiosa, Vanda procurou a fã depois do show para saber de onde ela conhecia as músicas. “Foi quando ela contou que um rapaz da cidade estava organizando uma banda e pretendia gravar as músicas”. Mas foi só quando a banda baiana assinou contrato com uma gravadora paulista e passou a se apresentar em programas de televisão, que o grupo paraense resolveu tomar uma providência. “Enquanto eles gravavam CDs e DVDs piratas não podíamos fazer nada”, justificou a cantora paraense, que move um processo na justiça para ter a autoria das músicas reconhecidas. (PERES, 2010, p. 29).

Subjaz, pela fala de Vanda, que em 2007 já havia o interesse em formar uma banda baiana de tecnobrega, ou seja, poder-se-ia inferir que o projeto da banda Djavú já era de longa data, que seria concretizado apenas em dezembro de 2008. Contudo, a pessoa que estava organizando essa banda, em 2007, também poderia não ser qualquer personagem que viesse a fazer parte da banda Djavú no ano seguinte, portanto uma pessoa aleatória que no percorrer do caminho possa ter desistido de lançar essa banda. Pelo relato de Vanda, quando esta pergunta a fã de onde ela conhecia as músicas da Ravelly, a fã fornece uma resposta que não condiz com a pergunta daquela. Uma resposta mais plausível da fã seria afirmar que conheceu as músicas através de CDs piratas, pelas mídias digitais, pelo rádio etc., mesmo assim Vanda parte do princípio de que o “projeto Djavú” era de, pelo menos, 2007. Assim como Kim Marques mencionou, a banda Djavú de fato foi processada por Vanda. Com a atitude desta, pode-se indicar que as músicas “apropriadas” pela Djavú eram músicas autorais da banda Ravelly, pois não faria sentido a Vanda processar a Djavú por esta ter feito “apropriações” de músicas consideradas “versões”, haja vista que em se tratando desse tipo de música ninguém é dono dela.

Por outro lado, não encontramos qualquer fonte que nos indicasse a respeito dos registros dessas músicas em cartório. Talvez pelo tecnobrega, antes do surgimento da Djavú, ter sido um mercado restrito ao Pará e estados próximos³⁹, não houvesse uma preocupação quanto ao registro das músicas, abrindo margem, dessa forma, as “apropriações” delas por parte de qualquer pessoa, especificamente as de fora do estado, pois dentro do território paraense era muito comum, ao se lançar músicas, os artistas colocarem uma vinheta no meio — e as vezes no início — da canção como forma de divulgação do seu trabalho, haja vista que nas coletâneas de CDs produzidas pelos DJs de estúdios caseiros não havia a preocupação em colocar o nome de bandas e cantores ao lado das músicas presentes, portanto a única forma do consumidor saber o nome do responsável de uma determinada música de tecnobrega eram através dessas vinhetas (COSTA; CHADA, 2013, p. 22).

3.3 O que diz a banda Djavú & DJ Juninho Portugal

Figura 8 - Geandson Rios proferindo sobre a “polêmica” envolvendo a banda Djavú & DJ Juninho Portugal e o cenário do tecnobrega paraense.



Fonte: UOL (BANDA..., 2009).

³⁹ Isso não quer dizer que o tecnobrega não tenha experimentado repercussão nacional ou internacional. Lemos e Castro (2008, p. 28 e 30) afirmam que o tecnobrega foi objeto de reportagem no *The New York Times*, um dos maiores jornais dos Estados Unidos; e que também havia recebido menção em um documentário estrangeiro denominado de “Good Copy Bad Copy”. No tocante ao nacional, o programa Central da Periferia (2006), apresentado por Regina Casé na TV Globo, colocou o Pará em evidência ao apresentar o cenário musical do estado com o tecnobrega e o cibertecnobrega aí incluídos, apresentados por Silva (2006, p. 6) como “invenções locais”.

Em 27 de novembro de 2009, em declaração ao *site* UOL (Figura 8), Geandson Rios — vocalista da banda Djavú — discorre sobre a “polêmica” envolvendo a banda e o cenário musical paraense:

Em relação a toda essa polêmica que surge sobre o tecnobrega, sobre o tecnomelody, sobre o ritmo que é do Pará e a banda que estourou para o Brasil é, é da Bahia, a gente sempre assumiu que é um ritmo paraense desde o início. É, eu acho que o ritmo não é de “a” ou “b”, ou de tal estado. A Bahia toca axé, um ritmo conceituado na Bahia, mas existem bandas baianas no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, hum, no próprio Pará, e eu acredito o seguinte, que nós estamos aqui, sim, pra fazer parcerias, porque o que a gente quer é fortalecer o tecnobrega, fortalecer o tecnomelody. (BANDA..., 2009).

Em um primeiro momento percebe-se que a indeterminação quanto ao que é tecnobrega e/ou *tecnomelody* faz-se presente na banda Djavú, eles mesmos não conseguem definir, com absoluta certeza, a matéria-prima de seu trabalho, também não está distante do cenário paraense. Como já supradito, houve tentativas em classificar o brega em 1, 2, 3 etc. O fato é que quem produz esse tipo de música, na maioria das vezes, não está preocupado em defini-la como sendo tecnobrega, *tecnomelody*, *melody* etc., essas denominações, na verdade, são meramente ilustrativas para caracterizar um tipo de música eletrônica. Se um pesquisador, ou aficionado, buscar definir o que são cada uma dessas alcunhas, jamais chegará a um padrão aceito por todos⁴⁰.

Dando continuidade ao relato de Geandson, ele assevera que a Djavú sempre assumiu que o tecnobrega era um “ritmo paraense”. Ao que tudo indica, essa declaração do cantor, na época, não encontrou terreno no Pará, pois a representação que muitos artistas paraenses tiveram, e talvez ainda tenham, acerca da Djavú, é de que ela apresentou o tecnobrega como ritmo baiano. Na primeira reportagem do Diário do Pará, Paulo Palcos, empresário da banda Djavú, também considerou o tecnobrega como “ritmo paraense”, porém na mesma matéria fora externalizado a respeito de uma “[...] perda de status de criadores do gênero para o vizinho nordestino [...]” (FERNANDES, 2009b, p. 1). Uma parcela dos fãs do tecnobrega paraense também ficaram com a mesma percepção de que a banda Djavú tentou apresentar o tecnobrega como gênero baiano, isso fica muito evidente ao ler-se os comentários dos internautas em *blogs* e vídeos do *YouTube* que tratam da “polêmica” e/ou fazem referências ao tecnobrega

⁴⁰ Costa e Chada (2013) depararam-se com a mesma questão quando investigaram a respeito do tecnobrega: “Uma das grandes dificuldades para quem se propõe a realizar pesquisas neste universo está relacionada à nomenclatura dos gêneros musicais. Há divergências, por exemplo, entre as bandas, os programadores das rádios, as informações disponibilizadas nos sites virtuais e nas capas dos CDs e pelos vendedores de CDs. Várias vezes nos deparamos com a seguinte situação: para uma mesma música, uns a classificam como tecnobrega e outros como *tecnomelody*. Todavia, este parece não ser um problema para os agentes deste contexto musical [...]” (COSTA; CHADA, 2013, p. 16, grifo dos autores).

(JUNIORCAMPINASSP, 2009; PINTO, 2011a; JACQUELINETRAIRINHA, 2012; O MUNDO QUER CALYPSO, 2020; NOSTALGIA BELÉM, 2021).

Quando Geandson sustenta que o ritmo do tecnobrega não é de “a” ou “b”, interpreta-se que ele advoga pela não exclusividade de um determinado ritmo ao seu local de origem. Para isso, faz uso do axé — consensualmente definido como de origem baiana — como referencial, o qual encontraria adeptos no Rio de Janeiro, Minas Gerais e no próprio Pará, embora ele não cite as bandas paraenses que tocariam axé. Outrossim, de fato, o que as fontes levantadas nos permitem entrever, grande parte da cena musical paraense entrou em um estado de exasperação com o advento da banda Djavú no cenário nacional, pois imaginava-se que se um dia o tecnobrega dominasse o Brasil seria por meio de uma banda do Pará. Com a Djavú fazendo uso do gênero e, conseqüentemente, com seu sucesso estrondoso, levou-se a acreditar que esta apresentava-se como dona do ritmo, até mesmo pesquisadores como Costa e Chada (2013, p. 23) acabaram por reproduzir esse pensamento que, na verdade, parece ter encontrado raízes no imaginário da população do Pará. No entanto, reduzir a ira do cenário musical paraense a apenas uma espécie de “inveja” com relação a Djavú, não é o mais adequado a se fazer. Há de se destacar as prováveis músicas autorais da banda Ravelly que, possivelmente, foram “apropriadas” pela Djavú. Portanto, estes dois fatores — o sucesso da Djavú e a sua possível “apropriação” de músicas do tecnobrega do Pará — fomentaram uma certa “aversão” de uma parcela significativa de artistas locais e simpatizantes do tecnobrega paraense para com a banda baiana.

Nádila Freire, vocalista da formação original da banda Djavú, em 2020, ao falar sobre o Pará, também ratifica tal como Geandson Rios e Paulo Palcos que o ritmo do tecnobrega seria do Pará. Ela cita que as pessoas do estado ficaram “ressentidas” por uma banda baiana fazer sucesso com um ritmo que seria paraense, mas admite que as músicas da banda Djavú eram do Pará, porém reitera que a banda possuía a autorização legal referente a elas (O MUNDO QUER CALYPSO, 2020), o que iria de encontro com as alegações de Vanda Ravelly. Em todo caso, percebe-se que tanto na época do sucesso da banda Djavú como anos mais tarde, nenhum componente da banda reivindicou a paternidade do gênero musical.

Figura 9 - Paulo Palcos, na época empresário da banda Djavú & DJ Juninho Portugal, em entrevista ao *site* Bahia Notícias.



Fonte: Cabaré do Timpin (PINTO, 2011a).

O *site* Bahia Notícias, em 2009, entrevistou o então empresário da banda Djavú, Paulo Palcos (Figura 9), no intuito de que ele respondesse as acusações feitas por Timóteo “Timpin” Pinto (2011a). Durante a entrevista, Palcos afirma desconhecer a existência daquele, mas responde a respeito da “polêmica” envolvendo a Djavú, o tecnobrega e a banda Ravelly:

CH⁴¹: Com o sucesso da Djavú, uma outra banda, a Ravelly, apareceu do nada dizendo que a Djavú é um plágio da mesma. É verdade?

P.P⁴²: Não é só a banda Ravelly que acusa. Olha, tem tantos paraenses que me ligam pedindo parcerias. Na verdade, a banda Ravelly pensa que nós somos plágio porque a gente está estourado no Brasil todo com um ritmo que é da terra deles. Então, não só ela, como várias bandas vão aparecer dizendo que isso e que aquilo, à procura de mídia. Então, como achar mídia? Acusando quem já está na mídia de plágio.

CH: O que você sabe e pensa sobre o jornalista Timpin?

P.P: Não sei quem é, não o conheço.

CH: Pois é. A última entrevista do site foi com este jornalista e ele relata muitas histórias e pesquisas que ele tem feito sobre as bandas Ravelly e Djavú. Dentre algumas das suas descobertas, ele cita o plágio da Djavú à banda Ravelly. De onde você acha que vem essas histórias?

P.P: Na verdade, numa notícia do Bahia Notícias sobre a gente, tem algumas verdades, sim. Mas também, tem muita coisa a nosso respeito que a gente não é. Primeiro que vocês falam que nós somos uma quadrilha, depois vocês falam...

CH: Só um minuto: não fomos nós quem falamos. Nós apenas citamos uma matéria, um estudo feito pelo jornalista Timpin. Nós apenas informamos aos

⁴¹ “CH” é abreviação de “Coluna Holofote”.

⁴² “P.P” é abreviação de “Paulo Palcos”.

nossos leitores, que é um direito deles e uma obrigação do jornalismo, a existência de uma história nesse sentido, mas não fizemos nenhum juízo sobre o fato...

P.P: Eu sei, concordo, eu sei disso. E você como jornalista sabe que a mídia vive disso, né? E tudo que é foco hoje, que dá audiência, a mídia corre atrás. Então ele (Timpin), como mais um de muitos, quer justamente isso: audiência. Mas é o trabalho dele e eu respeito. Essa é a minha opinião sobre o assunto.

CH: Você já tinha um conhecimento prévio sobre a banda Ravelly?

P.P: Sim, conhecia. Mas eu conheci a banda Ravelly depois que eu conheci a banda Djavú. Antes da Djavú, na verdade, porque em todas as cidades que a gente ia para divulgar a Djavú, lá já tinha a banda Ravelly, ela já estava no mercado.

CH: Eu perguntei se você tinha um conhecimento prévio da Ravelly porque Timpin nos informou que você conhecia a banda, sim e que, inclusive, montou a Djavú como “vingança” por ter contratado a banda Ravelly para se apresentar em Capim Grosso e eles terem quebrado o contrato com você e terem fechado com outro empresário da região.

P.P: Não, isso é mentira. A banda Ravelly já existia, já estava tocando em nossa cidade e isso aí é fato consumado.

CH: Então, você nunca quis contratar a Ravelly?

P.P: Não, não. Alguém da minha cidade foi que ligou e contratou. A banda Ravelly quando fez um show na minha cidade, em Capim Grosso, a minha cantora, a cantora Nádila, ela cantou uma música em cima do palco, junto com a banda Ravelly. Foi isso.

CH: Timpin também disse que o problema da banda Djavú é que ela toca músicas de outros grupos e compositores e diz que é sua. Isso procede?

P.P: Ele deve estar falando da música “Me Libera”. Essa música é a nossa música de trabalho e a gente tem comprovante de que essa música foi comprada. Nós pagamos R\$ 7 mil ao compositor Alemax, que é lá do Pará. Nós temos os comprovantes de depósitos, inclusive no meu e-mail, entendeu? O Alemax viajou com a gente em uma turnê pelo Piauí, ele é um rapaz moreno parecendo um índio e ele nos deu essa música. Não só essa como mais duas músicas, só que as outras duas a gente não regravou. A gente quis só essa aí e nós pagamos R\$ 7 mil por ela. E as outras músicas como “Rubi”, todas as outras músicas que ele fala que a gente copiou, a gente já está conseguindo a liberação para gravar pela gravadora oficial, porque até agora nós não gravamos original. Quem gravou foram as gravadoras lá de São Paulo, sem a nossa autorização. (FIGUEIREDO, 2009).

Essa entrevista não está na íntegra, vale ressaltar, portanto, que ela passou por um processo de recorte posto em prática por nós. Na primeira pergunta, a percepção que Paulo Palcos possuía da banda Ravelly era de que ela estava com “inveja” do sucesso da Djavú, por isso atacava a Djavú como sendo plágio. A respeito de Timóteo Pinto, Palcos alega não o conhecer, mas estava ciente das acusações daquele no *site* Bahia Notícias, foi isso que motivou um certo embate entre Paulo Palcos e a jornalista que o entrevistara. O empresário, então, julga que as acusações de Pinto eram motivadas apenas por “questões de mídia”. Ademais, Palcos admite que conheceu a banda Ravelly antes da Djavú, o que chega a ser paradoxal porque na mesma entrevista, parte que não fora transcrita aqui, ele considerou que o projeto da banda Djavú era antigo, de 10 anos, “só que a banda só tomou uma dimensão maior há um ano” (FIGUEIREDO, 2009). Logo, como ele poderia conhecer a banda Ravelly antes da banda Djavú? No entanto, admite que a Ravelly já possuía um público formado em cidades baianas, mas refuta as alegações de Timóteo Pinto de que chegou a entrar em contato com a Ravelly para contratar *shows* e que ao ter o contrato rompido tenha formado a Djavú como vingança.

Palcos também cita algo curioso, de que quando a banda Ravelly realizou um *show* na cidade de Capim Grosso a Nádila Freire tenha cantado com eles uma música no palco. A Nádila se refere a esse episódio quando aborda no tocante a sua relação com a banda Ravelly (O MUNDO QUER CALYPSO, 2020). A própria Vanda, vocalista da Ravelly, citou a respeito de uma “fã” que quis cantar — e aparentemente cantou — duas músicas com ela em um *show* na cidade de Capim Grosso em 2007 (PERES, 2010, p. 29). Não podemos afirmar com absoluta certeza, mas pode ser que essa “fã” que cantou duas músicas com a banda Ravelly tenha sido a própria Nádila Freire, mais tarde vocalista da banda Djavú. Outrossim, com referência as “apropriações” musicais, Palcos defende-se afirmando que pagou pelos direitos das músicas, como a música “Me Libera”, inclusive citando que podia comprovar. No que concerne as outras músicas, estava providenciando sua liberação conforme a lei.

As declarações tanto de Geandson Rios, Nádila Freire e Paulo Palcos servem para desmistificar a ideia de que a banda Djavú se apresentava como a “criadora” do tecnobrega, nenhum deles reivindicou à banda este pioneirismo, embora Palcos, em um dado momento da entrevista, tenha levantado uma pequena dúvida a respeito de que havia comentários que situavam o tecnobrega como sendo de origem pernambucana, contudo reitera que conheceu o ritmo através do Pará (FIGUEIREDO, 2009). Além disso, sempre se percebe a presença da banda Ravelly quando o assunto é tratado, o que talvez signifique que, muito mais que a “polêmica” em torno das “apropriações” musicais, a Ravelly tenha servido como fonte de inspiração à banda Djavú.

4 O “SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO” DO TECNOBREGA AO PARÁ

O tecnobrega não passou a ser conhecido no cenário nacional com o advento da banda Djavú. Hermano Vianna (2003) já havia escrito sobre o ritmo, no início dos anos 2000, ao jornal Folha de São Paulo; Gaby Amarantos, junto a sua banda TecnoShow, já tinha se apresentado em programas de televisão (AMARAL, p. 58). Mesmo assim, a discussão em relação ao pertencimento regional do tecnobrega veio à tona em decorrência do sucesso da Djavú.

O primeiro discurso de pertencimento do tecnobrega⁴³, em 2008, no Diário do Pará, foi em 01 de outubro com a matéria que dava visibilidade ao livro de Ronaldo Lemos e Oona Castro (2008), o qual havia sido lançado no dia anterior no Rio de Janeiro e que buscava relatar a respeito do cenário de tecnobrega em Belém (VIGGIANO, 2008). Ainda em 2008, o jornal Amazônia dava espaço para noticiar que Gaby Amarantos apresentar-se-ia no programa “TV Xuxa”, da TV Globo, que abriria “espaço para o ritmo paraense” (O LADO..., p. 18).

Portanto, a valoração em torno do tecnobrega era preexistente ao surgimento da banda Djavú, porém em pequena intensidade. Embora Gaby Amarantos e sua banda TecnoShow tenham recebido o “Prêmio Cultura de Música”, patrocinado pelo governo do estado do Pará em 2006⁴⁴ (BARROS, 2009, p. 82), outros atores da cena do tecnobrega paraense reivindicavam, ao governo, maior atenção as festas do gênero (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 104).

Todavia, falar em pertencimento do tecnobrega ao Pará sem falar do brega seria incongruente, haja vista que aquele é derivado deste. Para Costa (2009), um tipo regular de modelo festivo na cidade de Belém — denominado por ele de “circuito bregueiro” — propiciou forte identificação do público consumidor com o gênero musical, proporcionando discursos em torno do brega como sendo “[...] uma marca ou símbolo regional, englobando não só o Pará, como outros estados da Região Norte, onde são comuns festas de brega” (COSTA, 2009, p. 19). Portanto, aquilo que identificaria o brega como “tipicamente paraense” seria “o universo das festas de brega” (COSTA, 2009, p. 32). O tecnobrega, dessa forma, fora abarcado por esse circuito, favorecendo o “sentimento de pertencimento” desse ritmo ao estado do Pará. Além

⁴³ Esses discursos estão dentro do recorte temporal da pesquisa, de 2008 a 2011, ou seja, antes desse recorte cronológico pode ser que tenha havido algum discurso em prol da paternidade do tecnobrega ao Pará.

⁴⁴ O ano de 2006 também ficaria marcado pelo primeiro festival de música Terruá Pará, em São Paulo. É necessário destacar que Gaby Amarantos fez parte do evento, juntamente com sua banda. Dessa maneira, é perceptível que o tecnobrega estava na pauta de valorização por parte do governo estadual do Pará, pelo menos durante o primeiro e o segundo mandato de Simão Jatene (PSDB), de 2003 a 2006 e 2011 a 2014 — no total, o dito cujo obtivera três mandatos, além dos dois já referidos, houvera o de 2015 a 2018. No intervalo de 2007 a 2010, Ana Júlia Carepa (PT) foi a governadora e não deu continuidade ao Terruá Pará. Portanto, a distância entre o primeiro (2006) e o segundo (2011) Terruá Pará explica-se pela iniciativa do governo do peessedebista (MOREIRA, 2012, p. 13).

disso, esse “sentimento” não se explica apenas pelo circuito festivo, mas por toda uma indústria cultural erigida em torno dele, tal como havia acontecido com o brega a partir dos anos 1980.

Em se tratando das festas, normalmente as sonorizações eram feitas pelas aparelhagens, as quais possuíam adeptos classificados como “fã clubes” ou “equipes”, estes, por sua vez, “[...] nada mais são do que grupos de amigos que se organizam para participar das festas juntos. Eles adotam símbolos de identificação com a aparelhagem e do grupo, como camisetas padronizadas, com os nomes dos membros gravados atrás” (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 117). Embora os fã clubes datem do brega, eles se adaptaram muito bem ao tecnobrega, porém isso se explica pelo fato do compromisso desses grupos terem sido mais com as aparelhagens do que com o ritmo propriamente dito. Além dos fã clubes, as letras evocadas no tecnobrega, tal como eram no brega, deveriam ser simples e embasadas no cotidiano do povo paraense, afora ser boa para dançar, para assim poder gerar um “sentimento” de vínculo entre o ritmo e o público consumidor (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 32; COSTA, 2009, p. 44).

No que a tange a indústria cultural em torno do tecnobrega, ela é herança da indústria do brega, porém com sutis diferenças. Costa (2009), ao tratar desta questão relacionada ao brega, pontua que

[...] O surgimento de uma indústria cultural situada em Belém, representada pela articulação entre estúdios de gravação, rádios, lojas de discos, dentre outros, fomentou uma identidade deste estilo musical com um público consumidor mais ou menos típico. Como resultado, surgem as evocações dos apreciadores do brega e de membros da *mass media* local deste estilo musical como representante da “identidade regional”. (COSTA, 2009, p. 44, grifo do autor).

Essa indústria fora apropriada pelo tecnobrega, com a diferença de que lojas de roupas vinculadas ao mundo tecnobregueiro passaram a existir, como a “Absoluta” e a “Estátua”. A primeira, seria responsável por vender “[...] calças, camisas, calcinhas, boné, canecas, toalhinhas, gorros e bermudas com os nomes das aparelhagens bordados” (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 145). Se o brega proporcionou a inserção do ritmo nas rádios, o tecnobrega amplia essa repercussão nas TVs, com programas que eram apresentados, em grande parte, por DJs (COSTA; CHADA, 2013, p. 14). Dessa maneira, um circuito de festas de tecnobrega familiar a maioria da população do Pará, fã clubes que se sentiam como parte da família de uma determinada aparelhagem, lojas de roupas que vendiam seus produtos durante e após as festas de tecnobrega — personalizados com os nomes das aparelhagens —, assim como a divulgação do ritmo por mídias não e mais convencionais, formaram em grande parte dos paraenses uma concepção intrínseca de que o tecnobrega era algo “original” do estado. Entretanto, como já se

viu, reivindicar o Pará como “criador” de um gênero musical que nada mais é do que uma mescla de vários outros ritmos, alicerçado em “versões” de músicas de sucesso nacional e internacional⁴⁵, soa um tanto contraditório. Amaral (2009) tece uma observação a respeito disso quando aponta que

[...] Se o tecnobrega é “autenticamente” paraense, é também caracterizado pela “não autenticidade”; ou seja, o som, que é “autêntico”, consiste também na recriação (...) de músicas que estão na crista da onda no circuito mundial das rádios, da produção discográfica, audiovisual e dos espetáculos. (AMARAL, 2009, p. 201, grifo do autor).

Amaral (2009), então, sente dificuldades em definir o tecnobrega como sendo “autenticamente” paraense. Contudo, tentar-nos-emos dizer que a “originalidade” do tecnobrega reside justamente na sua indeterminação, ou seja, não há consenso quanto aos ritmos que serviram de base à sua criação, no entanto há concordância de que ele sofrera influências de vários ritmos pelo simples fato de ser oriundo do já muito diversificado brega, o qual também se convencionou a definir como paraense. Logo, aquilo que estabeleceria a “originalidade” do tecnobrega seria a sua “não originalidade”, portanto o poder de mesclar as mais variadas influências rítmicas e melódicas em um único som, em um constante processo de hibridação.

4.1 Identidade tecnobregueira

De acordo com Kobena Mercer (1990, p. 43 apud HALL, 2006, p. 43), “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. É dessa forma que se deve pensar a respeito da profusão de discursos em torno do tecnobrega enquanto ritmo “genuinamente” paraense por parte de artistas, mídias, políticos e uma parcela da sociedade civil. Enquanto não havia uma banda, cantor etc., de fora do estado, que fizesse uso do tecnobrega enquanto produto de trabalho, não havia necessidade em vociferar arguições que buscassem definir o seu local de origem. Entretanto, com a aparição da banda Djavú, aquilo que parecia ser “fixo” e “estável”, quanto a identidade do tecnobrega, foi abalado. Dessa forma, determinar a identidade do tecnobrega era necessário frente a crise que se colocava, a saber, o tecnobrega ser de origem baiana.

Segundo Stuart Hall,

⁴⁵ Embora haja espaço para as composições autorais.

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2006, p. 38-39, grifo do autor).

Destarte, pode-se entender que quando uma pessoa se declara bregueira e/ou tecnobregueira, não fora algo surgido ao acaso ou muito menos que um indivíduo tenha nascido com o “brega no sangue”, mas sim que isso é formado através de um processo contínuo, imaginário e inacabado. Assim, pois, o circuito festivo de tecnobrega, as músicas que fariam homenagens as aparelhagens, DJs e figuras importantes do estado; as lojas de roupas voltadas ao tecnobrega etc., tudo isso, implicitamente, situavam a identidade do tecnobrega como paraense. No que se refere ao contexto baiano, não havia toda esta indústria que era presente no contexto paraense. Músicas que fizeram sucesso pela Djavú, como “Rubi”, muito provavelmente não encontravam o mesmo significado na Bahia, como no Pará:

Rubi

Banda Djavú & DJ Juninho Portugal

Rubi, nave do som
Faz a pedra, vem pra cá

Rubi, nave do som
Faz a pedra, vem pra cá

Chega de pedir mais uma chance
Procure outro lance, não preciso de você
Naquele instante delirante, apaixonante
Decolei naquela nave
E decidi não mais querer você

Eu bem que tava certo em duvidar
Em suas saidinhas com DJ Gilmar
E você toda safadinha, se fingindo de mocinha
Com o DJ Considerado a detonar
Eu juro você vai pagar

Eu vou botar
Eu vou botar a Paula para remexer
A pedra todo mundo vai fazer

Eu vou botar
Eu vou a Paula para remexer
A pedra todo mundo vai fazer

Faça o que quiser
Sou donzela sou mulher
DJ Assanhado faz uma onda diferente
E DJ Júnior Moreno me estremece
Com pegada envolvente
Fonte: BANDA DJAVU OFICIAL (2016).

A música claramente é uma homenagem a aparelhagem mais antiga de Belém, o Rubi, porém cabe as seguintes indagações: as pessoas da Bahia e demais estados, excluindo-se os do Norte, que cantarolavam a canção sob a perspectiva da Djavú, sabiam que essa música era em referência a um sistema sonoro tão comum no estado do Pará? Que essa pedra a ser feita nada mais era que o símbolo de como o Rubi era conhecido, e que era uma ação quando os dedos indicadores e médios iam de encontro um do outro representando, então, um rubi imaginário? A figura do DJ Gilmar era conhecida na Bahia a ponto de as pessoas compreenderem acerca do personagem que estava saindo com a mulher da canção? Além do mais, outros DJs aparecem na música como o “Considerado” e o “Júnior Moreno”; em relação ao “DJ Assanhado”, provavelmente no momento da “apropriação” da música pela Djavú, eles confundiram, quando na verdade era uma menção ao “DJ Assayag”. Todas essas figuras eram identificadas pela maioria dos paraenses, logo a música possuía sentido, enquanto muito possivelmente esses mesmos personagens, em sua maioria, eram desconhecidos de grande parte do povo baiano e até mesmo da própria banda Djavú, posto que isso fica evidente na troca de nomes do DJ Assayag. À vista disso, essa música — dentre outras — reforçava, em grande parte dos paraenses, a representação de que a banda Djavú havia agido de má fé ao se “apropriar” de uma canção que perceptivelmente fazia alusões a atores sociais do estado, e não da Bahia. Ainda nesse ponto, fica evidente que “Rubi” é uma música de composição feita para o, e talvez no, Pará. Se a referida canção fosse composição autoral da Djavú, o mais lógico seriam referências a personagens baianos, e não paraenses.

Hall (2006), ao tratar das identidades nacionais, reitera que elas “[...] representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma *particularista* de vínculo ou pertencimento” (HALL, 2006, p. 76, grifo do autor). Poder-se-ia pensar nessa perspectiva em um contexto mais reduzido, no caso o regional. Uma identidade regional paraense representaria vínculos com as músicas produzidas no estado, a despeito de julgarmos que dentro de um mesmo território possa haver pessoas que não compartilhem de uma mesma identidade ou que haja dentro de um território diversas identidades.

5 O TECNOBREGA NO PARÁ APÓS O SURGIMENTO DA BANDA DJAVÚ & DJ JUNINHO PORTUGAL

Discursos em prol da identidade do tecnobrega como sendo do Pará foram extremamente intensificados após o sucesso nacional da banda Djavú. A reivindicação da paternidade do ritmo uniu artistas, mídia, políticos e, obviamente, uma parcela da população do estado afinada ao tecnobrega local. O que se verificou nos periódicos paraenses, quando tratavam do tecnobrega, foi de sempre nos títulos das matérias reivindicar o ritmo como sendo originário do Pará; os artistas passaram a proferir discursos nesse sentido e um projeto de Lei de autoria do deputado estadual Carlos Bordalo (PT), criado em 2008, que tornaria o tecnobrega Patrimônio Cultural do estado, passou a ganhar força após o aparecimento da Djavú.

Uma resposta encontrada pelo cenário musical paraense, em decorrência do advento da banda Djavú, foi a gravação de um DVD (Figura 10) através da parceria entre a Bis Entretenimento e a Som Livre cujo título seria “Tecn melody Brasil”, o qual seria realizado no dia 19 de dezembro de 2009. O evento seria para “[...] registrar o público fiel ao estilo e os verdadeiros representantes do maior movimento musical que o Pará já criou” (EXPLOSÃO..., 2009, p. 16).

Figura 10 - Propaganda da gravação do DVD “Tecn melody Brasil”.

FESTIVAL
TECNO MELODY
BRASIL

SUPER POP
VIVIANE BATIDÃO
BANDA RAVELLY
MEGA PRÍNCIPE
BRUNO E TRIO
TECNOSHOW
TUPINAMBÁ
XEIRO VERDE
R - 15
FRUTO SENSUAL
QUERO MAIS
RUBI
ELETRO BATIDÃO
JURANDY

Gravação do
DVD
Nacional
Abertura dos
Portões
20h00

Sáb 19 Dez
Cidade
Folia
Censura 18 anos

Mulheres não
pagam até
as 22h00

Fonte: Amazônia (CRIANÇAS..., 2009, p. 26).

Mais do que resposta, a gravação do DVD era necessidade de autoafirmação, por parte dos artistas paraenses, quanto a identidade do tecnobrega. Gaby Amarantos deixa isso evidente quando declara que:

[...] “Eu falo a verdade, não tenho medo de ameaças, eu acredito muito que isso é só para intimidar porque eles sabem que a hora em que nos manifestássemos iríamos atrair os olhos da imprensa. Semana passada fui entrevistada pela MTV nacional, por rádios da Bahia, mesmo, eles ligam pedindo para contar a história, então alguns já têm consciência de que o ritmo é nosso. [...] Estou sendo a brigona da história, lutando com unhas e dentes para defender o que é nosso. Acho muito importante atribuir a vitória dessa luta ao povo paraense porque o povo se manifestou, o povo foi para Internet, o povo ligou para produção. Quero, inclusive, convocar este mesmo povo para mostrar para o Brasil a verdadeira vibração desse ritmo, que é o novo sucesso do país”. (TECNOMELODY..., 2009, p. 26).

Mesmo correndo o risco de sermos repetitivos, é curioso notar que a representação que alguns artistas do Pará tiveram acerca da banda Djavú era equivocada, pelo menos no que tange a “origem” do tecnobrega. Como já se viu, a banda nunca reivindicou posse da criação do ritmo, pelo contrário, desde o princípio sempre definiu o tecnobrega — e suas outras possíveis classificações — como oriundo do Pará. Mesmo assim, muitos julgavam que a banda se apresentava como criadora do ritmo.

De todo modo, em 2010 se verificou um sucesso tremendo do tecnobrega pelo Brasil tanto da banda Djavú quanto de artistas paraenses. No alvorecer do ano, “Hoje eu tô solteira” — “versão” em tecnobrega paraense de “Single Ladies”, da cantora norte-americana Beyoncé — torna-se *hit* no Pará e passa a ganhar repercussão pelo Brasil (FERNANDES, 2010b, p. 1). Embora a “versão” tenha sido feita pela banda Os Brothers, do Pará, quem ganhou visibilidade extrema com a música foi Gaby Amarantos, a qual passou a ser conhecida nacionalmente pela alcunha de “Beyoncé do Pará” (CAVALCANTI, 2010, p. 25; FERNANDES, 2010c, p. 4).

Com o tecnobrega na “crista da onda”, artistas paraenses passaram a ter espaço na mídia nacional. Em *show* feito em Recife, Gaby Amarantos chamou a atenção de um produtor do programa Domingão do Faustão, da TV Globo, o qual acabou decidindo levá-la ao programa sob o título de “Beyoncé paraense” (FERNANDES, 2010c, p. 4). Antes disso, Viviane Batidão também já havia se apresentado no supracitado programa, graças a um vídeo viralizado no *YouTube* em que um indivíduo chamado de “Mike de Mosqueiro” cantava uma música dela denominada de “Vem meu amor” (HENRIQUE CORRÊA, 2009). Com a viralização do vídeo, tanto Viviane quanto Mike foram convidados a apresentarem-se no Domingão do Faustão. Ao comentar sobre sua participação no programa, Viviane considerou importante porque fora do

Pará havia gente achando que o tecnobrega tinha surgido na Bahia, mas a verdade era que a música paraense havia sido plagiada e que, portanto, era necessário que artistas paraenses ocupassem espaços de visibilidade como forma de afirmar o tecnobrega como oriundo do estado (VIVIANE..., 2010, p. 18). Os dois casos são pequenos exemplos de como artistas do tecnobrega paraense passaram a ter evidência na mídia nacional após o surgimento da Djavú.

Outrossim, a grande repercussão do tecnobrega em cenário nacional despertou o interesse e a curiosidade de artistas já consagrados como nos casos de Maria Odete Brito de Miranda, popularmente conhecida como Gretchen, e Ney Matogrosso. A primeira chegara a adotar o tecnobrega como um dos seus repertórios musicais, inclusive chegou a cantar uma música desta “batida paraense”, como ela definiu, em um *show* realizado no distrito de Mosqueiro (FERNANDES, 2010d, p. 1). Já Ney Matogrosso, de passagem por Belém, decidiu aventurar-se pela cidade em busca de CDs piratas de tecnobrega, seu objetivo era “matar” a curiosidade a respeito do ritmo que vinha ganhando a preferência da mídia nacional (FERNANDES, 2010e, p. 1-2).

Não obstante toda a repercussão do tecnobrega Pará afora, o debate dentro do estado estava pautado quanto ao reconhecimento do ritmo enquanto Patrimônio Cultural. A aspiração era antiga, o projeto havia sido criado pelo deputado estadual Carlos Bordalo (PT) em 2008, contudo ganhou força apenas com a projeção nacional da banda Djavú. O deputado, ao referir-se sobre o interesse relativo à promulgação da Lei, asseverou que “A tentativa desse grupo baiano de se apropriar do brega foi a gota d’água. Vamos defender o que é nosso [...]” (FERNANDES, 2010f, p. 1). Apesar da disposição de alguns políticos em reconhecer o brega e suas vertentes como manifestações “genuinamente” paraense, objeções quanto ao projeto faziam-se presentes, porém não relacionado ao ritmo, mas sim àquelas mídias alternativas que seriam responsáveis pela divulgação do tecnobrega pela região metropolitana de Belém: as aparelhagens. Certos deputados acreditavam que as festas de aparelhagens eram ambientes propícios à imoralidade e que, portanto, elas não deveriam ser reconhecidas enquanto partícipes da cena cultural paraense. Isso fez com que o autor do projeto cogitasse mudá-lo apenas para reconhecer o ritmo bregueiro, dessa forma agradar-se-ia a ala mais conservadora da Assembleia Legislativa do Estado do Pará (ALEPA).

Enquanto o debate em torno do projeto acontecia, o tecnobrega continuou a expandir-se (ALBUQUERQUE, 2010, p. 1-2). Gaby Amarantos continuava fazendo sucesso dentro e fora do estado do Pará (“BEYONCÉ..., 2010, p. 27; GABY..., 2010, p. 18; MESSIAS; MENDES, 2010, p. 5); Bruno Mafra foi destaque no programa da Eliana (SBT), a sua “versão” da música “Baby”, de Justin Bieber, foi mostrada pela própria apresentadora ao cantor *pop* canadense

quando de uma entrevista (PARAENSE..., 2010, p. 27); Gang do Eletro, com uma nova vertente do tecnobrega, o *eletromelody*, preparava-se para realizar uma excursão pela Europa (FERNANDES, 2010g, p. 1). O cenário era animador e, por que não, democrático, havia ainda espaço para o pioneirismo — marca essencial do tecnobrega (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 54) —, como seria o caso da “primeira transexual do tecnomelody” (FERNANDES, 2010h, p. 1). O ano finalizaria com Gaby Amarantos sendo convocada para cantar na posse de Dilma Rousseff, a primeira mulher eleita presidente do Brasil (FERNANDES, 2010i, p. 1-2; GABI..., 2010, p. 26)

Já em 2011, especificamente no primeiro semestre, a formação original da banda Djavú é desfeita, com Nádila Freire e DJ Juninho Portugal de um lado, e Geandson Rios do outro. Além do mais, ambos os lados reivindicavam a posse do nome da banda (O MUNDO QUER CALYPSO, 2021). No Pará, por sua vez, o tecnobrega se consolidava cada vez mais na mídia como música “autenticamente” paraense. O DVD gravado em fins de 2009, que seria uma coletânea do tecnobrega paraense, chegara oficialmente às lojas um ano depois, fomentando ainda mais, no início de 2011, o “sentimento de pertencimento” do ritmo ao Pará. Ademais, em 02 de março de 2011, a ALEPA aprovaria o projeto de Lei que declararia o tecnobrega como Patrimônio Cultural e Artístico do Pará, as aparelhagens também foram incluídas (TECNOMELODY..., 2010, p. 26). O projeto, então, deveria passar pela sanção do governador Simão Jatene (PSDB), o qual acabou decidindo vetá-lo:

[...] a ideia de promover o ritmo ao título de patrimônio cultural — iniciativa do deputado estadual Carlos Bordalo (PT) —, seguia promissora, e foi aprovada sem qualquer oposição no último mês de março [de 2011] na Alepa. Mas eis que a inclusão das aparelhagens também como patrimônio causou a discórdia entre deputados e a assessoria jurídica do governador Simão Jatene. Segundo nota publicada no Diário Oficial, mesmo admitindo a relevância à proteção ao tecnobrega como ritmo musical exclusivo do Pará, o governador alegou que “o mesmo não se pode afirmar quanto às aparelhagens de som e seus símbolos, os quais não passam de meio material da divulgação do ritmo em questão, que não detém significação cultural ou artística, mas meramente técnica (sem qualquer inovação tecnológica) e comercial (os símbolos, marcas de propaganda)”. (SÓTER, 2011, p. 1).

Não cabe aqui uma problematização, acerca do argumento do governador da época, referente a não legitimação das aparelhagens enquanto Patrimônio Cultural paraense. Todavia, nota-se que o desejo em tornar o tecnobrega patrimônio do estado era partilhado pelo executivo, sobretudo pela justificativa de proteção do tecnobrega enquanto “ritmo musical exclusivo do Pará”. Entretanto, a representação que o governo estadual possuía, no tocante as aparelhagens, apresentou-se como uma barreira intransponível à aprovação da Lei. Esta, por sua vez, só fora

finalmente aprovada em 2013, com o reconhecimento apenas do tecnobrega/*tecnomelody* enquanto Patrimônio Cultural do Pará (PARÁ, 2013).

Acredita-se que já esteja explícito que o surgimento da banda Djavú foi extremamente benéfico ao “movimento” do tecnobrega tanto fora quanto dentro do estado do Pará. Se antes havia discursos que colocavam o tecnobrega enquanto música de resistência da periferia, mesmo ele dialogando com as mídias convencionais (AMARAL, 2009, p. 221), após o advento da banda baiana o ritmo percorre o processo de legitimação enquanto obra “originária” paraense. Os artistas do Pará que em um primeiro momento acusaram a banda Djavú de plágio e/ou crimes afins, foram beneficiados com participações em programas de repercussão nacional, eventos dentro e fora do estado, e alguns até foram elevados a ídolos no cenário local⁴⁶. De todos esses, há de se destacar a trajetória de Gaby Amarantos. Sendo uma das primeiras a criticar com mais veemência a banda baiana, alçou voos tão altos a ponto de ser a “primeira artista do Norte” a cantar em uma premiação da MTV chamada de *Video Music Brasil* (VMB) (PALMEIRA, 2011, p. 1). O ano seguinte, 2012, ainda representaria muito sucesso a Gaby, pois emplacaria a música “Ex Mai Love” como tema de abertura da novela “Cheias de Charme” da TV Globo.

Por seu turno, a banda Djavú, apesar de ter emplacado músicas também em novelas como “Bela, a Feia” da TV Record, acabou por entrar em uma certa “decadência” decorrente da ruptura de sua formação original, porém não apenas isso. Diferentemente do cenário paraense, na Bahia a banda não encontraria, no governo estadual, o apoio que artistas e simpatizantes do tecnobrega passaram a encontrar no Pará. Ademais, o tecnobrega não se resumia apenas ao ato de se ouvir, ele também era utilizado como base para festas e danças. Costa (2009, p. 32), ao apresentar uma hipótese a respeito do insucesso do brega paraense em termos nacionais, mas que também podemos aplicar ao tecnobrega, considerava que o sucesso do brega em outros estados estaria condicionado à exportação do seu modelo festivo — o circuito bregueiro —, assim como ocorria com as micaretas, do axé *music* da Bahia, ou os bailes funk, do funk do Rio de Janeiro. A banda Djavú — pelo seu sucesso — refutou, em parte, a hipótese de Costa (2009), pois o modelo festivo de tecnobrega do Pará não fora exportado à Bahia, mesmo assim a Djavú conseguiu fazer sucesso em um território distante do Norte do Brasil. Todavia, há de se destacar que a banda Ravelly lançou as bases para que a Djavú

⁴⁶ Seria desacertado advogar a tese de que “À exceção provável do DJ de ‘festas de aparelhagem’, não existe a figura do ídolo nos domínios do tecnobrega” (AMARAL; CHADA, 2021, p. 205). Gaby Amarantos, Viviane Batidão, Bruno Mafra, Vanda Ravelly, Nelsinho Rodrigues, Valeria Paiva, Hellen Patricia, Manu Batidão... enfim, há uma gama de artistas que compartilham da figura de ídolos dentro do circuito de tecnobrega no Pará, pois são reconhecidos como tal pelo público que consome esse tipo de música.

conseguisse conquistar o mercado interno baiano, para depois alcançar o mercado nacional. Contudo, e agora fica claro porque a hipótese de Costa (2009) não deve ser totalmente descartada, a banda Djavú não conseguiu firmar uma base estável na Bahia após seu sucesso estrondoso, pelo simples fato da não existência de um modelo festivo, ou melhor, de um circuito tecnobregueiro na região, ou seja, algo que fosse visto por um público consumidor baiano como um modelo de festa típico de tecnobrega.

A bem da verdade, a banda Djavú existe até o momento da redação deste trabalho, porém é uma existência pautada na figura do cantor Geandson Rios, o único componente restante da formação inicial, todavia está longe de experimentar todo o sucesso de outrora e, sem uma base de apoio em termos populacionais e de políticas culturais por parte do estado da Bahia, só restaria à banda viver dos louros do passado. Diferentemente do cenário paraense, onde o tecnobrega — incluído como Patrimônio Cultural — sempre encontrará um cenário favorável à divulgação do ritmo. No entanto, cabe salientar que a patrimonialização do tecnobrega no Pará deveu-se mais por quem consumia o gênero e já o identificava enquanto um patrimônio do estado. Cabendo a este, dessa forma, apenas institucionalizar aquilo que já fazia parte do gosto musical de grande parte da população paraense. Fernandes (2020, p. 285-286) parte da mesma premissa quando assegura que “[...] Para além da aprovação de órgãos governamentais ou internacionais, quem de facto decide se um bem é patrimonializável são as pessoas que o tornam vivo e o tomam como parte de sua identidade; portanto, ele já é património por quem assim o considera”.

À vista disso, há de se reiterar, novamente, que a banda Djavú & DJ Juninho Portugal em muito contribuiu — embora provavelmente isso não fosse intenção deles — para a legitimação do tecnobrega enquanto “ritmo do estado do Pará” e a sua valorização por parte de uma parcela significativa da população paraense. Vanda Ravelly apontou nesse sentido quando declarou que “A Djavú foi um mal que veio para o bem [...]” (FERNANDES, 2010j, p. 2). Wanderley Andrade compartilhou do mesmo “sentimento” quando afirmou que a banda baiana colocou o estado do Pará em evidência (FERNANDES, 2010a, p. 2). Portanto, dado os acontecimentos que se seguiram após o advento da Djavú, certos atores do tecnobrega paraense tiveram ou passaram a ter um olhar diferente a respeito do que a banda Djavú significou para o cenário musical de tecnobrega no Pará.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como popularmente se convencionou a definir certos ritmos musicais como de “origem” de um determinado estado, como o axé da Bahia, o funk do Rio de Janeiro etc., o tecnobrega é reconhecidamente visto como manifestação artística “originária” do Pará, não apenas por aqueles que residem dentro do estado, mas também por aqueles que estão fora. Julgamos que aquilo que possa ter levado artistas, mídia e sociedade civil paraense a acreditarem que a banda Djavú apresentara-se sob o título de “criadora do tecnobrega”, tenha sido o fato do sucesso desta, enquanto grupo baiano, com um ritmo muito familiar na cena cultural paraense.

No entanto, a presente pesquisa mostra-nos que o sucesso da banda Djavú foi extremamente benéfico ao cenário musical de tecnobrega do Pará, haja vista que o ritmo passara a ter repercussão nacional e o mercado não foi monopolizado pela Djavú, tanto que a banda Ravelly, Gaby Amarantos, Bruno Mafra, Viviane Batidão etc., ganharam destaque no cenário nacional. Aliado a isso, o projeto de Lei que buscava dar conta da legitimação do tecnobrega enquanto Patrimônio Cultural passou a ter visibilidade na Assembleia Legislativa do Estado, resultando, posteriormente, em sua promulgação. Dessa forma, de maneira indireta, a banda Djavú contribuiu não apenas para com a divulgação do tecnobrega em todo Brasil, como também a afirmação dele enquanto gênero de “origem” paraense.

No que tange a esta “origem”, ela se coloca entre aspas se se parte do pressuposto do tecnobrega ser algo “original”. O tecnobrega é ritmo que mescla várias influências: local, nacional e estrangeira; esse é o consenso maior — agora, definir quais são estas influências é o problema. Logo, a “originalidade” do tecnobrega residiria na sua plasticidade, no poder de se mesclar com os mais variados gêneros musicais, sendo, então, um produto em constante processo de hibridação. Destarte, inserido dentro de uma Cultura Híbrida.

Relativo ao tecnobrega paraense, após o surgimento da Djavú na mídia nacional, julga-se que houve um “sentimento” de “frustração” por parte de uma parcela significativa de artistas e simpatizantes do tecnobrega local, por uma banda baiana fazer sucesso com um ritmo popularmente conhecido no Pará. O que se explica, talvez, o insucesso de artistas e/ou bandas do tecnobrega paraense, antes do surgimento da banda Djavú, no mercado nacional, possa ter sido a falta de organização e um diálogo maior com mídias mais convencionais. Como no Pará as músicas eram feitas para fazer sucesso de maneira imediata, muitos artistas e bandas aparentemente contentavam-se com isso e não objetivavam gravar CDs próprios, satisfazendo-se com suas músicas presentes em coletâneas de DJs de estúdios caseiros, os quais repassavam

aos “pirateiros” visando a sua comercialização no mercado informal. A banda Djavú teria agido, porém, um pouco diferente e gravado um CD inteiramente seu, fazendo com que a banda não ficasse conhecida apenas pelo sucesso de uma música, mas de outras também. Portanto, de certo modo a Djavú foi um projeto pensado e divulgado com vistas a atingir um sucesso maior. Enquanto no Pará o objetivo, tacitamente, sempre foi o de fazer sucesso em termos regionais. Mesmo a “falta de união” entre os artistas paraenses não apresentar-se-ia como empecilho para alcançar sucesso nacional, a banda Djavú a alcançou mesmo sem se unir a ninguém.

Por fim, hoje em dia o tecnobrega é reconhecido, em sua totalidade, como constituinte do cenário musical paraense. Há políticas públicas voltadas a ele e um público consumidor massivo. Dessa maneira, sua existência será duradoura no Pará mesmo que não encontre a mesma repercussão, em termos nacionais, como em 2008-2011. Enquanto isso, na Bahia, a banda Djavú encontra-se isolada. Posto isso, simpatizantes do tecnobrega paraense deveriam deixar de lado qualquer possível “ódio” gratuito à banda baiana e reconhecer que ela em muito contribuiu para a legitimação do ritmo dentro e fora do Pará. Se porventura a banda de fato tenha feito “apropriações” indevidas de músicas autorais paraenses, que se busque os direitos nas esferas competentes, qualquer juízo de valor relacionado a banda, em locais públicos, em pouco contribui ao tecnobrega.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 3. ed. 6. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. p. 155-202.
- AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- AMARAL, Paulo Murilo; CHADA, Sonia. Notas sobre o tecnobrega em Belém do Pará: por uma análise musical em contexto de uma música popular considerada de “mau-gosto”. *In*: COSTA, Antonio Maurício; MORAES, Cleodir; SILVA, Edilson Mateus (org.). **História social da música popular na Amazônia Paraense**: (Séculos XIX e XX). São Paulo: Livraria da Física, 2021. p. 183-206.
- BARROS, José D’Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BARROS, Lydia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Contemporânea**, v. 1, n. 12, p. 62-82, 2009.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Tradução da introdução de Gênese Andrade. 4. ed. 8. reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2019.
- COSTA, Antonio Maurício. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: EDUEPA, 2009.
- COSTA, Antonio Maurício; CHADA, Sônia. Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. **Docplayer**, [2013]. Disponível em: <http://docplayer.com.br/16031182-Tecnobrega-a-producao-da-musica-eletronica-paraense.html>. Acesso em: 5 jun. 2023.
- COSTA, Tony Leão. Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 6, n. 1, p. 149-177, 2011.
- FARIAS, Chayenne; CHAVES, Daniel. Hibridismos culturais, fronteiras estéticas e tecnobrega como fenômeno na História da Música Amazônida. **Boletim Historiar**, n. 7, p. 3-24, jan./fev. 2015.
- FERNANDES, Mariana Beatriz. O Pará que treme: compreendendo o tecnobrega como patrimônio cultural imaterial. **CEM – Cultura, Espaço & Memória**, v. 11, p. 284-293, 2020.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEMONS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. “E a cultura papa-chibé invadiu o Brasil”: etnografia de discursos midiáticos sobre o evento musical Terruá Pará. **Culturas, Linguagens e Interfaces Contemporâneas**, Belém, p. 1-23, nov. 2012. Disponível em: <https://portalelic.files.wordpress.com/2012/12/dt-musica-clic-2012-terrua-para-nelio-ribeiro-moreira.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2023.

OLIVEIRA, Márcia Ramos; MUCELIN, Patrícia Carla. Os blogs sob o olhar do historiador. *In*: RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **Possibilidades de pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 223-241.

SILVA, Expedito Leandro. **Do bordel às aparelhagens**: a música brega paraense e a cultura popular massiva. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Rev. Cient.**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.

FONTES IMPRESSAS

“BEYONCÉ do Pará” emplaca “tô solteira”: cantora Gaby Amarantos vira hit da internet com versão de “Single Ladies”, sucesso da diva americana. **Amazônia**, Belém, 16 maio 2010. Show, p. 27.

ALBUQUERQUE, Carlos. Nos embalos do tecnobrega: Explosão do ritmo festeiro paraense alcança agora outros territórios. **Diário do Pará**, Belém, 14 out. 2010. Você, p. 1-2.

BREGUEIROS se unem na “Sexta Paidégua”: Fernando Belém, Kim Marques e Edílson Moreno querem conquistar novas plateias. **Diário do Pará**, Belém, 17 jun. 2011. Você, p. 5.

CAVALCANTI, Alexandra. Paraenses têm sua Beyoncé: Gaby Amarantos parte para divulgar ritmo tecnobrega em São Paulo e anuncia seu novo DVD pela Som Livre. **Amazônia**, Belém, 21 fev. 2010. Show, p. 25.

CRIANÇAS cantam o Natal: programação natalina do Mangal das Garças recebe hoje o coro infante juvenil do Projeto Cururu. **Amazônia**, Belém, 12 dez. 2009. Show, p. 26.

EXPLOSÃO de ritmos: festival tecnomelody agita Cidade Folia. **Amazônia**, Belém, 16 dez. 2009. Show, p. 16.

FERNANDES, Leonardo. Aventuras do Sex Pistols da Amazônia: Wanderley Andrade quer conquistar o mundo (de novo) com seu calypso universitário. **Diário do Pará**, Belém, 27 fev. 2010a. Você, p. 1-2.

FERNANDES, Leonardo. Beyoncé à moda paraense: “Hoje eu tô solteira”, versão tecnomelody de “Single Ladies”, é o hit do momento. **Diário do Pará**, Belém, 17 jan. 2010b. Você, p. 1.

FERNANDES, Leonardo. Conheça Roberta Rocha, a primeira transexual do tecnomelody. **Diário do Pará**, Belém, 5 maio 2010h. Você, p. 1.

FERNANDES, Leonardo. Fenômeno do melody é... baiano? Banda baiana Djavú vende meio milhão de CDs com ritmo e músicas do tecnobrega paraense. **Diário do Pará**, Belém, 4 out. 2009b. Você, p. 1-2.

FERNANDES, Leonardo. Gabi Amarantos em rede nacional: Musa do tecnomelody faz participação especial no programa Domingão do Faustão. **Diário do Pará**, Belém, 30 abr. 2010c. Você, p. 4.

FERNANDES, Leonardo. Gaby embala a posse de Dilma: Musa do tecnobrega está entre as cinco cantoras convidadas para a festa do dia 1o. **Diário do Pará**, Belém, 21 dez. 2010i. Você, p. 1-2.

FERNANDES, Leonardo. Gangue do Eletro para exportação: Marcos Maderito e DJ Waldo Squash preparam invasão europeia com brega alucinado. **Diário do Pará**, Belém, 4 nov. 2010g. Você, p. 1.

FERNANDES, Leonardo. Gretchen se rende ao brega paraense: Trio elétrico da 99FM em Mosqueiro recebe o show da “Rainha do Rebolado”. **Diário do Pará**, Belém, 1 ago. 2010d. Você, p. 1.

FERNANDES, Leonardo. Muito barulho por (quase) nada: Projeto de lei que declara o brega como patrimônio cultural do Pará divide opiniões. **Diário do Pará**, Belém, 16 maio 2010j. Você, p. 1-2.

FERNANDES, Leonardo. Ney em busca do tecnobrega: De passagem por Belém, Ney Matogrosso mata curiosidade sobre o ritmo. **Diário do Pará**, Belém, 10 ago. 2010e. Você, p. 1-2.

FERNANDES, Leonardo. Pinduca não perde a majestade: O Rei do Carimbó moderno lança hoje seu 33º álbum, no teatro Gasômetro. **Diário do Pará**, Belém, 31 jul. 2009a. Você, p. 1.

FERNANDES, Leonardo. Tecnobrega é patrimônio cultural? Projeto de lei causa polêmica ao propor que o ritmo seja declarado patrimônio do Pará. **Diário do Pará**, Belém, 12 maio 2010f. Você, p. 1.

GABI canta para Dilma Rouseff: paraense estará ao lado de Fernanda Takai, Elba Ramalho, Zélia Duncan e Mart'nália no show da posse da presidente. **Amazônia**, Belém, 31 dez. 2010. Show, p. 26.

GABY volta mais “poderosa”: musa paraense brilhou na parada gay e retorna a Belém para se apresentar durante o festival Conexão Vivo. **Amazônia**, Belém, 11 jun. 2010. Show, p. 18.

MESSIAS, Carlos; MENDES, Thatiana. Gaby Amarantos alastra a febre do melody: Depois de aparecer no Faustão, musa paraense faz show em São Paulo e prepara disco de estreia. **Diário do Pará**, Belém, 10 ago. 2010. Você, p. 5.

O LADO chique do brega: programa “TV Xuxa” abre espaço para o ritmo paraense, que recebe destaque nacional e põe abaixo o preconceito. **Amazônia**, Belém, 8 nov. 2008. Show, p. 18.

PALMEIRA, Ana Carolina. Gaby Amarantos é Pará no VMB: Cantora é a primeira artista do Norte a tocar na premiação da MTV. Show é hoje à noite. **Diário do Pará**, Belém, 20 out. 2011. Você, p. 1.

PARAENSE vira destaque na TV: pop eletrônico de Bruno Mafra conquista fãs em todo o país. CD e DVD serão lançados ainda este ano. **Amazônia**, Belém, 15 ago. 2010. Show, p. 27.

PERES, Anna. Ravelly vai gravar DVD: banda mostrará sucessos do tecnomelody. **Amazônia**, Belém, 18 abr. 2010. Show, p. 29.

PINTO, Timóteo. Barulho na terra alheia: Público do Ibirapuera se rendeu à música paraense durante o Terruá Pará. **Diário do Pará**, Belém, 28 jun. 2011b. Você, p. 1-2.

SILVA, Adriana Ferreira. Casé desbrava a cultura da periferia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 dez. 2006. Ilustrada, p. 6.

SÓTER, Gil. Aparelhagens barradas no baile: Elas prometem reagir ao veto do governo e conquistar o título de patrimônio cultural. **Diário do Pará**, Belém, 19 abr. 2011. Você, p. 1.

TECNOMELODY é coisa nossa: aprovado projeto de lei que o torna patrimônio cultural. **Amazônia**, Belém, 3 mar. 2011. Show, p. 26.

TECNOMELODY é ritmo regional: festival na Cidade Folia marca movimento genuinamente paraense. Bandas e aparelhagens vão gravar DVD. **Amazônia**, Belém, 17 dez. 2009. Show, p. 26.

VIGGIANO, Natália. Tecnobrega, um bom negócio: Indústria gerada pelo ritmo paraense é tema de pesquisa e de livro lançado no Rio de Janeiro. **Diário do Pará**, Belém, 1 out. 2008. Caderno d, p. 1.

VIVIANE dá uma batida geral: depois de a cantora e Mike estourarem no “Domingão do Faustão”, o tecnomelody rompe fronteiras. **Amazônia**, Belém, 27 mar. 2010. Show, p. 18.

FONTES ONLINE

BANDA Djavú comenta polêmica do tecnobrega. **UOL**, 27 nov. 2009. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/videos/?id=banda-djavu-comenta-polemica-do-tecnobrega-04023270C8991386>. Acesso em: 27 maio 2023.

BANDA DJAVU OFICIAL. **Banda Djavu Rubi**. YouTube, 13 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RPidPiQLKCQ>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CALIL, Ricardo. O líder da Calypso não fica parado e já pensa em reinventar outra vez o negócio da música. **UOL**, 13 mar. 2009. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/chimbinha>. Acesso em: 8 jul. 2023.

CARLOS Santos. **Letras**, [entre 2003 e 2023]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/carlos-santos/discografia/carlos-santos-1985/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

CARNEIRO, Taymã. Gaby Amarantos resgata origens com ‘Não Vou Te Deixar’, da banda TecnoShow, e promete ‘apresentação da carreira’ em Belém. **G1 Pará**, Belém, 14 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2022/11/14/gaby-amarantos-resgata-origens-da-carreira-com-nao-vou-te-deixar-da-banda-tecnoshow-e-promete-show-da-carreira-em-belem-em-dezembro.ghtml>. Acesso em: 8 jul. 2023.

CORTES 011 PODCAST [OFICIAL]. **INÍCIO DA BANDA DJAVÚ**. YouTube, 9 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXWa8IUa7ps>. Acesso em: 24 maio 2023.

FERNANDO Belém. **Palco mp3**, [entre 2003 e 2023]. Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/fernandobelem/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

FERRON, Fabio; COHN, Sergio. Kim Marques: Cantor e compositor do brega paraense. **SILO.TIPS**, São Paulo, 18 abr. 2010. Disponível em: <https://silo.tips/download/o-que-existe-em-belem-e-preconceito-musical-alguns-dizem-que-o-brega-e-horrivel>. Acesso em: 26 maio 2023.

FIGUEIREDO, Fernanda. Empresário da Djavú desmente acusação de plágio e fala da ex-ligação com a TV Aratu. **Bahia Notícias**, 21 dez. 2009. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/pesquisa?search=Empres%C3%A1rio%20da%20Djav%C3%BA%20desmente%20acusa%C3%A7%C3%A3o%20de%20pl%C3%A1gio%20e%20fala%20da%20ex-liga%C3%A7%C3%A3o%20com%20a%20TV%20Aratu>. Acesso em: 25 maio 2023.

GABY AMARANTOS. **Gaby Amarantos - Faz o T [Áudio Oficial]**. YouTube, 25 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kx-shCn5ICE>. Acesso em: 10 jun. 2023.

GALERIA de fotos. **JUNIOR NEVES**, [20--?]. Disponível em: <https://juniorneves.com/galeria>. Acesso em: 8 jul. 2023.

HENRIQUE CORRÊA. **Mike de Mosqueiro Tcha nana nanana**. YouTube, 29 ago. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rac9duJPFiA>. Acesso em: 1 jun. 2023.

JACQUELINETRAIRINHA. **A Farsa & Plágio da Banda Djavú.flv**. YouTube, 11 fev. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7P7q2H9GjM>. Acesso em: 27 maio 2023.

JR. NEVES - RELEASE. **JUNIOR NEVES**, [20--?]. Disponível em: <https://juniorneves.com/release>. Acesso em: 7 jul. 2023.

JUNIORCAMPINASSP. **Banda ravelly no sbt**. YouTube, 26 maio 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3ciVEn3MWA>. Acesso em: 27 maio 2023.

LANGUER, Felipe. Toda verdade sobre o plágio chamado BANDA DJAVU. **Brega pop**, [20--]. Disponível em: <https://www.bregapop.com/bandas/410-felipe-languer/6047-toda-verdade-sobre-o-plagio-chamado-banda-djavu>. Acesso em: 25 maio 2023.

MAFRA, Bruno. **DESABAFO AOS PARAENSES**. [S. l.], 3 mar. 2018. Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100013441990189>. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0J2LEeNn9ZGEC58ZmQqN2Mn2VuTPSa2uVnCauts9cpmh9aVVPfq2pYjxzGyTaoh6l&id=100013441990189. Acesso em: 8 jul. 2023.

MARLON Branco - Canelada. **Brega pop**, [20--?a]. Disponível em: <https://www.bregapop.com/ritmos/destaques/5999-marlon-branco-canelada>. Acesso em: 8 jul. 2023.

MARLON Branco. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, [20--?b]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marlon-branco/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

NEVES, Junior. Do Brega Pop ao Calypso do Pará (JR. NEVES). **Brega pop**, Belém, 22 mar. 2005. Disponível em: <https://www.bregapop.com/servicos/historia/327-jr-neves/58-do-brega-pop-ao-calypso-do-para-jr-neves>. Acesso em: 20 maio 2023.

NOSTALGIA BELÉM. **A BANDA DJAVU ROUBOU MÚSICA MINHA E DE OUTROS ARTISTAS + TRETA COM GABY AMARANTOS - HARRISSON LEMOS**. YouTube, 23 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lC0v5Hle48M>. Acesso em: 27 maio 2023.

O MUNDO QUER CALYPSO. **Banda Djavú Original e Falsa – No Programa Profissão Repórter**. YouTube, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KW9qnMZyIgc>. Acesso em: 2 jun. 2023.

O MUNDO QUER CALYPSO. **Nadila Ex Banda Djavú fala que os Artistas do Pará ficaram com “DOR DE COTOVELO”, e Banda Ravelly**. YouTube, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGNCWUPFNXk>. Acesso em: 27 maio 2023.

PARÁ. Lei Nº 7.708, de 22 de maio de 2013. Reconhece como patrimônio cultural e artístico para o Estado do Pará o Ritmo Tecnomelody. Belém, PA: Diário Oficial do Estado, 2013. Disponível em: <https://www.sistemas.pa.gov.br/sisleis/legislacao/846>. Acesso em: 2 jun. 2023.

PINDUCA. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**, São Paulo, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640890/pinduca>. Acesso em: 7 jul. 2023.

PINTO, Ari Timpin. Facebook: cabaredotimpin. Disponível em: <https://www.facebook.com/cabaredotimpin>. Acesso em: 26 maio 2023.

PINTO, Timóteo. Watergate do Tecnobrega - Conheça a verdadeira história da Banda Djavú. **Cabaré do Timpin**, [2011a]. Disponível em: <http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com/2011/05/watergate-do-tecnobrega-conheca.html>. Acesso em: 25 maio 2023.

RELEASE - WANDERLEY ANDRADE. **WA**, [20--?]. Disponível em: <http://www.wanderleyandrade.com.br/release>. Acesso em: 8 jul. 2023.

SILVA, Daniel Neves. Escândalo Watergate. **Brasil Escola**, [20--?]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/escandalo-watergate.htm>. Acesso em: 26 maio 2023.

TONNY Brasil. **Filmow**, [20--?]. Disponível em: <https://filmow.com/tonny-brasil-a365222/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

TUDO sobre Gaby Amarantos. **UOL**, [20--?]. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/famosos/tudo-sobre/gaby-amarantos>. Acesso em: 8 jul. 2023.

VIANNA, Hermano. A música paralela: Tecnobrega consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 2003. Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acesso em: 31 maio 2023.

VOLUME 2. **Letras**, [entre 2003 e 2023]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/djavu/discografia/volume-2-2020/>. Acesso em: 8 jul. 2023.