



***UNS PEDACINHOS DO BRASIL¹*: comentários a partir das evocações sócio-espaciais pela música brega romântica no Nordeste do Brasil(1970-1990)**

Pedro Henrique Teixeira Vilela²

RESUMO

Este artigo pretende apreender e analisar relação entre Geografia e Música a respeito da música Cafona/Brega no Nordeste do Brasil, suas evocações espaciais, ressaltando a importância para a cultura e população locais. Neste trabalho pretendemos sublinhar esses artistas e suas canções, quais os aspectos levantados e como essas obras puderam possibilitar o enriquecimento do imaginário sobre o Nordeste. É razoavelmente consensual nas ciências humanas que a dimensão musical e/ou as “sonoridades” estão diretamente ligadas a esses conceitos de cultura e identidade, como um dos fatores estruturantes deles próprios. Ademais, com a constituição da indústria cultural³ do pós-guerra, os conglomerados capitalistas, além de lucrar com a difusão dos meios de cultura, passaram “moldar” o comportamento das massas, o que, direta ou indiretamente alterou a percepção dos arranjos espaciais e de identidade coletivo da sociedade. No Brasil a formação de imaginário de país, ou de Região (no caso do Nordeste), através da cultura e, no caso, da música, também seguiu essa tendência e moldou-se a partir de cancioneros que eram ou foram apropriados pela indústria cultural, como por exemplo, Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé e Elba Ramalho, Elomar, Fagner, Moraes Moreira, etc. No entanto, vemos artistas que, mesmo sendo e cantando um gênero hegemônico nas gravadoras e rádios (no caso a música cafona/brega) quase sempre eram postos num segundo plano dentro da lógica da indústria cultural, porém, em certas ocasiões, estes evocaram e cantaram espacialidades do Nordeste, é justamente sobre estas espacialidades que pretendemos aqui debater.

Palavras-chave: Cultura, Música, Nordeste, Brega, Identidade.

RESUMEN

Este artículo pretende aprehender y analizar la relación entre la Geografía y la Música con respecto a la música cofona / Brega en el Noreste de Brasil, sus evocaciones espaciales, enfatizando la importancia para la cultura y la población local. En este trabajo pretendemos destacar a estos artistas y sus canciones, qué aspectos se plantearon y cómo estas obras lograron enriquecer la imaginación del Nordeste. Es razonablemente consensual en las ciencias humanas que la dimensión musical y / o los “sonidos” están directamente vinculados a estos conceptos de cultura e identidad, como uno de sus factores estructurantes. Además, con la constitución de la industria cultural de la posguerra, los conglomerados capitalistas, además de lucrarse con la

¹ Fragmento do título que faz referência a música “Recife Minha Cidade” de Reginaldo Rossi de 1984.

² Menstrando do Curso de Geografia da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, sirpedrovilela@gmail.com;

³ Artigo *A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas* de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, 1985.



difusão de los medios de la cultura, comenzaron a "modelar" el comportamiento de las masas, lo que directa o indirectamente cambió la percepción de los arreglos espaciales. y de la identidad colectiva de la sociedad. En Brasil, la formación del imaginario del país, o Región (en el caso del Nordeste), a través de la cultura y, en este caso, la música, también siguió esta tendencia y se plasmó en cancioneros que fueron o fueron apropiados por la cultura cultural. industria, como Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé y Elba Ramalho, Elomar, Fagner, Moraes Moreira, etc. Sin embargo, vemos artistas que, a pesar de ser y cantar un género hegemónico en sellos discográficos y radios (en este caso música hortera / hortera) casi siempre fueron puestos en un segundo plano dentro de la lógica de la industria cultural, sin embargo, en determinadas ocasiones, espacialidades evocadas y cantadas del Nordeste, es precisamente sobre estas espacialidades que pretendemos debatir aquí.

Palabras clave: Cultura, Música, Nordeste, Brega, Identidad.

INTRODUÇÃO

Considerar a música como apenas um som que foi captado, gravado e que pode ser escutado nos mais diversos meios de propagação sonora não somente é uma atribuição reducionista do fenômeno “música”, - sendo música enquanto fenômeno para Panitz (2016, p.57) conjunto e uma interação de relações criativas, interpessoais, sociais, culturais, econômicas, espaciais e históricas que se expressam no fazer musical - como também um arriscado modo de observar esse objeto para quem pretende estudá-lo nos demais campos científicos. De uma maneira geral a música corresponde a um produto cultural, de forma que se materializa no espaço através dos espaços sonoros e do referente simbólico em que a sociedade adquire a partir da mesma.

Dessa forma é que nos deparamos com a musica Brega e, não pretendemos aqui apontar de forma direta o que seria “o brega” como um gênero “cristalizado” até porque, veremos mais a frente, que a musica Brega engloba aspectos plurais e diversos, no entanto, fazendo uma contextualização de forma preliminar, entendemos que o Brega é um fenômeno de fusão rítmica latina, com influencias pós-jovem guarda e com aspectos românticos, desde as letras até elementos melódicos, variando inclusive cos aspectos regionais do Brasil como, por exemplo, na musica “Boate Azul” da dupla José Rico e Milionário, que pode ser considerado Brega, mas que configura também musica sertaneja da região centro-oeste.



Sendo assim, fazer um estudo sobre gênero musical Brega⁴ e suas derivações (históricas e atuais) no campo geográfico, pode contribuir para identificar as variáveis espaciais e sociais evidenciadas nas canções, os lugares que são cantados, quem as canta, quais paisagens essas músicas trazem e quais lugares elas evocam. Igualmente, podemos contribuir para identificar as formas como essas músicas expressam uma territorialização, quais outros elementos sócio-políticos elas carregam e denunciam em suas letras e composições.

Para, além disso, realizaremos, de maneira sucinta, um debate sobre o Brega (que sempre foi um vocábulo conflitante em seu conceito) na história da música nacional, sua importância enquanto ritmo amplamente difundido na sociedade brasileira, quais aspectos espaciais ele expressa. Pretende-se observar qual o peso que esses aspectos têm para a formação e estruturação do que sociedade teve e tem em relação ao imaginário sobre a região cantada e/ou evocada.

Ademais, para que esse trabalho fosse realizado, a princípio, houve uma etapa de pesquisa de verbetes que continham alguma evocação espacial nos portais de informações sobre a música Brega. Em seguida, foi realizada uma audição minuciosa e sistemática dessas músicas para que além da confirmação dos verbetes ela pudesse acrescentar novos elementos na pesquisa, tanto de que: 1)essa música está no campo do que podemos chamar de música Brega; e 2)essa música faz de fato um apelo espacial (seja ele de qual dimensão for), não estando apenas contido no verbe ou título.

Além de destrinchar os aspectos apresentados anteriormente, pretende-se fazer neste trabalho, também, uma análise iconográfica de capas dos discos onde estão as músicas citadas, uma vez que, o aspecto visual para a Geografia não somente é um fator de auxílio nas análises, como também um fator primordial para que as considerações finais estejam mais fiéis às representações e carregando as complexidades dos arranjos espaciais, além disso, o fator visual é importante também para o próprio Brega, grande parte do imaginário brega está presente, além dos temas das canções, nas imagens do que seriam esses cantores. Há toda uma performance do corpo dos cantores (e do público que se inspira) que apresenta uma estética e um discurso visual do brega, presentes até a atualidade.

⁴ Como primeira conceituação podemos nos apropriar do que disse Adriana Mattos([s.d.], p.15),: tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, já que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba, etc, [...]”.



Por fim, introduzir-se-ão as canções selecionadas, os artistas propostos e algumas primeiras considerações a fim de colocar este esforço como uma contribuição ao debate da interface Geografia/Música, inserindo o debate do Brega na Geografia brasileira.

GEOGRAFIA HUMANISTA E CULTURAL E A MÚSICA: *ESCUTAR MÚSICA COM OS OLHOS.*

Apesar de muitas críticas, dentro da Geografia, os estudos espaciais que têm sons, sonoridades e música como fio condutor das análises têm se desenvolvido no íntimo da disciplina. Cada vez mais presente nos debates, congressos e seminários da área. Além do mais, mesmo que quase centenário (PANITZ, 2016), análises geográficas sobre os sons e músicas tiveram seu escopo e arcabouço teórico-metodológico concretizados por pesquisadores e pesquisadores da área apenas mais recentemente. Isto não que já não existisse solidez nos debates sobre o tema nos primórdios, mas a complexidade que a Geografia geralmente exige sob os temas foi contemplado mais atualmente no que se diz respeito da interface Geografia/Música.

Ora, para além do detalhamento histórico dos estudos da Música na Geografia e/ou da Geografia da Música, e também da situação do conceito no contexto da Ciência Geográfica - esforço este já feito por alguns baluartes da academia geográfica brasileira, cito Lucas Panitz⁵, Alessandro Dozena, Marcos Alberto Torres, etc - é necessário um avanço no debate. Avanço esse que é incumbido a todas e todos os pesquisadores da área e aqui me coloco a disposição, sendo este para além de metodológico (já que apontamos aqui que o tema é realidade na Geografia) um que englobe a maioria dos fenômenos culturais possíveis ligados música.

Sendo assim, nada mais propositivo para o progresso no debate de qualquer tema acadêmico (ou não) do que uma ou algumas perguntas, nesse caso me debruço, ainda, sob um questionamento feito por Panitz (2016): “A música: um objeto geográfico?” e ainda acrescentando/complementando a indagação feita pelo professor Dozena (2016) na apresentação de *Geografia e Música: diálogos*: Geografia e Música: seriam campos científicos e/ou artísticos complementares?

⁵ Ler o capítulo 1 da tese de doutorado de Lucas Manassi Panitz de 2016 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



A fim de refletir e buscar possíveis caminhos e conclusões sobre tais perguntas, propostas anteriormente, imaginamos que deveríamos ir a uma das bases da ciência geográfica: a produção do espaço. Ora, entende-se, portanto, que para a produção do espaço, estão em jogo, dentre outras questões, os valores culturais e ideológicos do ser humano que irão se expressar na forma, função, estrutura e processo dos objetos espaciais.

Não podemos analisar a cultura apenas pela visão abstrata de um sistema de valores e costumes semelhantes de um grupo social, mas sim como um processo que se materializa no espaço, denotando um sentido simbólico e material ao território. Ou seja, a cultura faz parte do processo de produção e estruturação material e simbólica da sociedade.

É neste sentido, e já quase dispostos a dar uma resposta “absoluta” às indagações anteriores, que entendemos os movimentos culturais se ligam diretamente a performances artísticas que conferem novos processos de relação do indivíduo e de um grupo social com o lugar. Portanto, pode-se dizer que a música, os sons, os ruídos, as festividades etc., são objetos da Geografia e sim, estes processos são responsáveis por possibilitar a criação de novas identidades sociais ligadas ao aparecimento de territorialidades musicais. À par dessas considerações preliminares, passar-se-á à análise do gênero em tela: o Brega

O BREGA: ...POR ISSO É QUE UM ROCK, MEU BEM, AUMENTA A POPULAÇÃO...⁶

Nas ciências sociais, incluindo a Geografia, o único consenso que há quando se propõe contextualizar o Brega é que ele é um elemento obtuso e de difícil precisão, principalmente quando se pretende conceituá-lo, seja no estilo estético e/ou de vida, seja pelo próprio gênero musical. Em acréscimo, deve-se partir da premissa que não há um “marco” inicial para determinar a existência do gênero como foi com o *Manguebit*, a *Tropicália*, ou a *Bossa Nova*, por exemplo. Porém, mesmo assim, outras e outros teóricos já fizeram o esforço de debater sobre o tema, o que nos dá um conciso arcabouço teórico e é neste que vamos nos debruçar.

⁶ Trecho da música “Um tempo de emoção” de Reginaldo Rossi, do disco “A Raposa e as Uvas” lançado em 1982, apesar do trecho citar o “Rock’n’Roll” pretendo demonstrar uma das raízes do Brega sendo a Jovem Guarda ou iê-iê-iê que por sua vez tem origens no Rock.



A par disso, pretendemos aqui não traçar uma “linha evolutiva da música dita Brega” porém, explicitar todos os indícios musicais que acrescentaram para uma possível formação rítmica e melódica do gênero, além de, buscar compreender as razões da sua mais ampla penetração na sociedade tanto nordestina como nacional. Por fim, e mais importante para este artigo, debater sobre os aspectos espaciais que o Brega carrega e reflete.

Consoante aos comentários anteriores e já dando início de fato à explanação do Brega como o que viria a ser um dos elementos fortes na cultura nordestina, podemos começar datando os primeiros aspectos do gênero nos anos 1930, com algo que se assemelhe a uma mistura de bolero⁷ e sertanejo segundo Frenette (2003, *apud* SANTANA, 2019, p.2). Neste caso há de se diferenciar o sertanejo do Sudeste do Brasil do sertanejo do Nordeste, pois há uns certos antagonismos melódicos e de escala musical, sendo o do Nordeste se aproximando da escala mixolídio, herança dos resquícios mouros da ocupação portuguesa e que, de certa forma, não aparecem na música Brega, mas sim em outros ritmos como forró, xaxado, baião, etc.

Com a chegada do Rock’n’Roll no Brasil na metade dos anos 1950 (principalmente por intermédio do cinema⁸) a música nacional passaria por uma metamorfose. A princípio renegada⁹ por aqueles que já faziam música dita “nacional”, a eletricidade das guitarras importadas de fato encontrou dificuldade para se difundir nos palcos e gravadoras locais, porém com a criação e ascensão da Jovem Guarda¹⁰ e do Tropicalismo¹¹ - que para MELO e VILELA (2017) representam uma das muitas

⁷ Acrescento também nomes que fizeram parte da música lírica como Dalva de Oliveira e Vicente Celestino por exemplo, que além de dar essa faceta de apelo vocal nas músicas ditas cafonas serviram muito de inspiração para outros cantores da música cafonas nacional como Evaldo Braga.

⁸ No Recife, os jovens adeptos ao Rock’n’Roll já eram apontados como dezenas, A farra dos chamados “Playboys por fora, moleques por dentro” preocupava as colunas sociais por causa das brigas constantes, garrafas quebradas e palavrões nas festas dos clubes. Esse comportamento, identificado como um modismo, aumentava as expectativas para as reações na estreia de “Ao Balanço das Horas”, marcada para 20 de fevereiro de 1957, no cinema São Luiz. SANTOS FILHO (2018, p. 64)

⁹ Anos mais tarde em 1967, acontecera em São Paulo, a controversa “Marcha contra a guitarra elétrica” encabeçada por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina etc.

¹⁰ O dicionário da Música Popular Brasileira conceitua a Jovem Guarda como: Movimento musical surgido em São Paulo, em 1965, a partir de programa com o mesmo nome apresentado pela primeira vez em 22 de agosto daquele ano, pelo cantor e compositor Roberto Carlos, em companhia do também cantor e compositor Erasmo Carlos e da cantora Wanderléa, na TV Record. (disponível em < <http://dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos> > acessado em 13/06/2020)

¹¹ O dicionário da Música Popular Brasileira conceitua o Tropicalismo como: Movimento musical que teve lugar a partir de 1967, pautado pela intervenção crítico-musical no cenário cultural brasileiro (...) O movimento ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, trabalhando com as dicotomias



interações culturais da música com a Globalização¹² no Brasil – a guitarra finalmente pode ter protagonismo e um jeito brasileiro nas principais vitrines musicais.

Fizemos esta pequena introdução sobre a chegada do Rock'n'Roll no Brasil porque ele nos mostra um dos possíveis caminhos tanto para a criação como da consolidação do Brega na sociedade brasileira. É da Jovem Guarda e seus “resquícios” românticos que vemos os principais elementos para a dita “cafônica” e estética caricata da música Brega.

Percebe-se a Jovem Guarda e/ou o iê-iê-iê, então, como ponto de partida da carreira de alguns artistas que mais tarde passaram a configurar o cenário da música romântica/cafona/brega, tais como os exemplos: Reginaldo Rossi, que começou com uma banda que fez certo sucesso na cidade do Recife os *The Silver Jets* (1964-1970); Jerry Adriani com seu embalo “Doce, Doce Amor”(1971); Eduardo, com o sucesso “O Bom” de 1967; e, por fim, Sergio Reis com “Coração de Papel” de 1969. Todos esses são exemplos de artistas que começaram carreira na Jovem Guarda, porém, o trajeto destes se enviesou para a música sertaneja e/ou *country*, diferente do Brega do Rossi por exemplo.

A título de difusão, Araújo (1987, *apud* SANTANA, 2019 p.3) assinala-que o brega se difundiu no Brasil por meio de uma demanda gerada pelos principais canais de difusão da música nacional (as rádios AM/FM e, claro, a TV) por volta da década de 1980. Ele segue apontando a diferenciação sobre a música dita de “elite” e a música “popularesca”:

Essa demanda difunde-se em dois sentidos opostos: por um lado, oriundo de um punhado de gêneros populares progredidos da Bossa Nova, há uma popularização e constante crescente daquilo que entendemos por Música Popular Brasileira (MPB) - esta, por sua vez, associada há uma elite cultural. Do outro, há uma intensificação na produção de “música pro povão” ARAUJO (1987 *apud*, SANTANA, 2019 p.3)

arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas. Absorveu vários gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional, e incorporou a utilização da guitarra elétrica. (disponível em < <http://dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos> > acessado em 13/06/2020)

¹² Globalização inicialmente sendo “a difusão de novas tecnologias na área de comunicação, como satélites artificiais, redes de fibra ótica que interligam pessoas por meio de computadores, entre outras, que permitiram acelerar a circulação de informações e de fluxos financeiros.” RIBEIRO (2002) (disponível em < <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-124h.htm> > acessado em 13/06/2020)



POSSÍVEIS ASPECTOS ESPACIAIS DO BREGA

Uma vez feitas as considerações acima sobre: 1) Situação e proposição desde trabalho dentro da Geografia/Música; 2) Contextualização do Brega tanto como gênero musical quanto como objeto acadêmico/científico; pretendemos, agora, neste tópico aproximar o gênero musical Brega das categorias de análises na da própria Geografia Cultural, além dos possíveis procedimentos metodológicos.

Como gênese desta proposta podemos elencar Nash & Carney, teóricos de grande relevância no tema Geografia e Música na academia anglófona, que, durante pesquisa (de 1960 até 1996) sobre artigos publicados em revistas internacionais e nacionais e encontros de geografia e ciências humanas com este eixo (PANITZ, 2016), perceberam a totalidade de sete temas que podem ser elencados como:

a) **origens** – desenvolvido por etnomusicólogos e folcloristas, focados na distribuição de instrumentos musicais e regiões musicais; b) **distribuições e tipos mundiais** (...) c) **Análises Locacionais** – localização das atividades musicais, como composições, viagens de seus compositores, notadamente abordagens em escala mais restrita, diferentemente da anterior, baseada em generalizações mundiais; d) **zonas de origem das atividades musicais** – aborda áreas de origem de ritmos ou cenas musicais e sua difusão, bem como o papel das músicas de caráter nacionalista na construção das identidades nacionais. e) **tendências baseadas na eletricidade** – os autores falam da importância da eletricidade – pode ser equivalente à 'eletrificação' no caso de instrumentos musicais – para a universalização da música popular, como o jazz, o rock-and-roll, gospel, folk e tantas outras formas que não poderiam ser acessadas sem os meios de comunicação como o rádio e a televisão, nem sem a eletrificação dos instrumentos; f) **impacto nas paisagens** – analisa o impacto da música no espaço através de fatores econômicos, turismo, acessibilidade e transporte, fatores políticos, formas culturais e implicações sociológicas; g) **musica global** – esse tema se foca desde guias de músicas do mundo, até as temáticas que ligam a música com aspectos da existência humana e sua relação com o mundo e com a natureza, notadamente abordando a música erudita. (PANITZ, 2016 p.26, grifos nossos)

Para além destas questões metodológicas importantes no estudo da interface Geografia/Música e dispostos a refletir de maneira mais complexa sobre a problemática proposta neste trabalho, podemos, ainda, nos debruçar sobre os conceitos que a Geografia Cultural nos oferece como aporte teórico sempre, porém, buscando o aprofundamento no debate e nas questões específicas, tanto as questões espaciais quanto as do gênero musical abordado.

Sendo assim, buscando aproximar os ditos aspectos espaciais que o Brega nos pode revelar, faremos uma discussão sobre os seguintes conceitos: 1) Paisagem (com seu desdobramento para Paisagem Sonora); 2) Região (buscando debater sobre o que se



entende por região e como há construções e reforços de imaginários e estereótipos dentro das canções); e 3) Lugar (mostrando como o conceito de lugar para a Geografia é uma essência evocativa dos espaços, evidentemente cada uma com suas proporções e peculiaridades). Os conceitos aqui debatidos já aparecem na construção teórica dos autores, dando assim, aparecendo inclusive em trabalhos anteriores, importantes para a solidez dos argumentos e do debate teórico.

Inicialmente considerou-se (após muitas críticas e debates dentro da Geografia) a Paisagem como materialidade alcançada pelo domínio da visão, tato, olfato e som, como nos aponta Milton Santos (2007). Porém com o desenrolar das discussões (principalmente pós virada cultural da década de 1970) sobre este conceito passaram a considerar para além desta materialidade, questões como espacialidade vernacular e participação na paisagem, propondo não apenas considerar a paisagem como certo distanciamento.

Portanto, a Paisagem passa a denotar um caráter simultaneamente objetivo e subjetivo, visto que ela não é formada somente pela materialidade dos objetos espaciais, como dito antes, mas também pela abstração de sons, cheiros e cores que podem estar presentes neste espaço. Concentrando nas questões da audição temos a “paisagem sonora” que é atribuída a abstração de sons que o indivíduo capta em um espaço, ligadas muitas vezes a música, serve como exemplo de que a paisagem também possui um caráter subjetivo e não só material. Neste sentido, consideramos que a ciência geográfica deve se apropriar e aplicar o conceito de paisagem nos seus trabalhos, considerando-a para além de uma simples materialidade, garantindo suas peculiaridades uma vez que não se garante que a apropriação do conceito de paisagem por outras ciências responda as indagações geográficas, para Jean-Marc Besse (2014, p. 11):

Efetivamente, existem, atualmente, uma polissemia e uma mobilidade essenciais do conceito de paisagem, e essa situação teórica deve-se, em parte, à atomização profissional e acadêmica das diferentes “disciplinas” que fazem dela seu campo de estudos e intervenções. Sabemos que a paisagem é um objeto não apenas para o paisagista, o arquiteto ou jardineiro, mas também para a sociologia, a antropologia, a geografia, a ecologia, a teoria literária, filosofia etc. E nada garante que essas diversas disciplinas, quando confrontadas à questão da paisagem, pensem na mesma coisa e mobilizem as mesmas referências intelectuais. (p.11)



Sabe-se que os sons configuram parte de nossas vidas, funcionam como uma espécie de background das tramas socioespaciais, geralmente cada tipo de som “obedece” aos lugares que acontecem, nem sempre ordenados e iguais. Segundo Torres e Kozel (2010):

Nas cidades, os sons dos veículos automotores, das pessoas caminhando e/ou conversando, das propagandas comerciais, dos aparelhos eletroeletrônicos, das manifestações religiosas, da construção civil, entre outros, compõem o universo sonoro. Diferentes sons ocupam os lugares, de diferentes maneiras e assumindo diferentes formas. (p.125)

Por certo não existem apenas objetos e geossímbolos únicos que configuram no espaço uma paisagem sonora, como no meio urbano por exemplo, diversos aspectos constituem a sonoridade da Paisagem de cada lugar que por sua vez tem suas singularidades inclusive nos sons. Tais aspectos como; sons da natureza, sons dos animais, sons dos homens e sons dos instrumentos (instrumentos no sentido de meios de produção e serviços) inventados pelo ser humano são vitais na constituição de cada paisagem sonora específica.

Esse enfoque sobre a Paisagem se faz importante para este trabalho uma vez que na análise das letras e, de certa forma, da estética Brega percebe-se algum apelo a elementos, citados acima, que constituem a paisagem sonora, em específico da região Nordeste e, também, da cidade do Recife, neste caso vemos principalmente a evocação tanto de elementos sonoros do/no espaço, como também a elementos da própria Paisagem e de aspectos específicos da região Nordeste e que serão tratados mais à frente.

Assim como a paisagem o conceito de Lugar para a Geografia é uma essência evocativa dos espaços, cada uma com suas proporções e peculiaridades, porém nem sempre foi assim, nos primórdios os geógrafos estavam interessados apenas na investigação geográfica, e que hoje se conhece por “Geografia dos nomes dos lugares” (CARNEY,2003). Porém, os estudos contemporâneos que se utilizam do Lugar trazem consigo uma ideia mais precisa do conceito como as relações entre os lugares e os habitantes além das similaridades, diferenças e conexões entre eles, Carney complementa:

Claramente, os lugares afetam as pessoas e as pessoas os criam ou os mudam. Assim, os geógrafos têm interesse duradouro e profundo por eles – chamam



isso de “topofilia”, ou seja, pela “heterotopia”, isto é, somos curiosos quanto às diferenças entre os lugares.” (*Idem*, p.124)

É justamente sobre esta influência do Lugar sobre as pessoas (no caso do Brega, sobre os canceiros) e como foi demonstrado pelas obras de uma forma hegemônica¹³ possível, que chama atenção e se faz importante para este trabalho, afinal de contas aspectos imateriais são relevantes como indicadores do uso do espaço caracterizando assim umas das características que interessam ao estudo da Geografia cultural.

Para Lewis (1979) “lugares são nossas autobiografias inconscientes, refletindo de uma forma tangível, visível, nossos gostos, valores e aspirações”; já Carney (2003) diz que Lewis constata que temos que usar nossos olhos e pensar sobre o que vemos e termos de pistas para a cultura de lugares, contextos históricos e locais de lugares e relações de lugares com o meio ambiente físico.

Deve-se considerar também, e para o entendimento da proposta do trabalho, que o Lugar tem escalas desde lar ou rua até região e nação, ou seja alguns aspectos dos lugares que os canceiros viveram podem ser vistos nas canções e como essas canções são tocadas, como por exemplo Raimundo Soldado nascido e criado em Santa Inês, mesorregião oeste do estado do Maranhão, referência essa que se faz presente na música “Meu Torrão” do disco “Abraçando Você” de 1980.

Para concluir as argumentações sobre a relevância do conceito de Lugar no estudo de Geografia cultural, Entrikin apresenta:

O lugar se apresenta para nós como uma condição da experiência humana[...]sempre estamos ‘no lugar’, assim como estamos ‘na cultura’[...] nossas relações com o lugar tornam-se elementos na construção de nossas identidades individuais e coletivas. (ENTRINKIN, 1991 apud CARNEY, 2003, p.128)

Por fim e arrematando as questões conceituais que propomos neste trabalho, levantaremos o debate sobre o conceito de Região a fim de: 1. Quais aspectos espaciais da região Nordeste e de suas cidades são evocados pelas músicas bregas desses artistas; 2. Quais desses aspectos são reforçadores ou não de estereótipos atrelados à região. Doravante faremos uma reflexão sobre o conceito dentro da Geografia e pretendemos

¹³ Trago palavra “hegemônica” como contraponto ao modo de fazer música de uma forma mais alternativa, sendo hegemônica então a forma tradicional de gravação (grandes selos e gravadoras da época, exemplo CBS) e de difusão, por meio de rádios, shows e circuitos de músicas



mostrar como o debate dele se faz importante para um entendimento mais complexo das propostas desse trabalho.

Aparentemente discutir sobre um conceito tão elementar quanto o de Região na Geografia parece ser uma tarefa fácil e superficial, porém apesar de representar a hegemonia conceitual da Geografia durante o período clássico, o conceito já sofreu críticas de e em todas as correntes históricas da ciência geográfica. Buscar entender o mínimo desses conflitos conceituais também se faz importante uma vez que nos revela em qual sentido a abordagem desse trabalho se debruça.

De maneira sucinta começemos então por uma visão clássica de Região, da dita Geografia Tradicional, que tinha como principal expoente Vidal de La Blache e que propôs o “gênero de vida” como uma teoria que “concebia o homem como hóspede antigo de vários pontos da superfície terrestre e que em cada se adaptou ao meio que o envolvia, criando (...) um acervo de técnicas, hábitos, usos e costumes” (SANTOS, 2007, p. 69) sendo então a região como “uma entidade geográfica que corresponde(...) a harmoniosas relações entre o homem e seu meio natural.” (SOUZA, 2013, p. 136).

Há que se considerar ainda que tanto a Geografia tradicional de matriz francesa como a própria escola americana de Geografia cultural apoiada em Carl Sauer consideravam a região em estreita ligação com os debates sobre paisagem: ambas tomam paisagens como entes dotadas de espacialidades singulares e que conformariam uma região.

Um pouco depois nas primeiras décadas do século XX vieram as primeiras críticas a esse tipo de abordagem regional, sendo Richard Hartshorne o principal crítico e que, de certa maneira propôs um novo paradigma (ou passagem) para o entendimento do que seria o conceito de Região. Na sua obra *A Natureza da Geografia* de 1939 já seguindo a lógica empirista e “cientificista” que já vinham tomando as outras ciências, Hartshorne apresenta, de maneira reformulada, o conceito de “diferenciação de áreas” uma “ciência corológica” (HAESBAERT, 2010, p.26).

De maneira sintética podemos dizer que:

para Vidal de La Blache, a região seria uma espécie de entidade espacial concreta, existente independentemente da nossa consciência, ao passo que, para Hartschorne, as áreas que diferenciamos são, em última instância,



construções mentais/intelectuais, justificadas por nossas necessidades analíticas em face da realidade. (SOUZA, 2013, p. 137)

Este debate tornou a acontecer novamente, de certa forma, nos mesmos moldes teóricos nas ciências humanas brasileira, quando o professor de História da UFRN, Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* de 1999 propõe uma crítica a abordagem regional que historicamente se fez do Nordeste, pontuando que a invenção do Nordeste teria vindo de uma visão conservadora do coronelato do açúcar e da elite do começo do século XX e que essa visão cristalizada seria é uma construção intelectual e que, de certa forma, perpetua ainda as mesmas contradições e desigualdades na região.

Essa crítica foi largamente difundida e muito bem aceita na academia brasileira ao passo que, alguns anos depois, em 2010, o professor de Geografia da UFRJ, Rogério Haesbaert no livro de sua autoria *Regional-Global: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea* dedica uma parte considerável da obra para debater o tema e apresentar uma visão que no mínimo contraria a do professor Durval de Albuquerque Junior. Haesbaert pontua que, apesar de considerar que de fato existiu um esforço humano para a concepção de um Nordeste estereotipado, existem também fatores materiais e espaciais para que esse tipo de construção intelectual fosse feito, que não foram tiradas de uma abstração completa.

Ora, esse tipo de debate sobre o conceito de Região, seja na Geografia tradicional, seja ele na contemporânea nos é interessante por mostrar que, mesmo não se tratando de um debate acadêmico(muito menos dentro da ciência geográfica) os artistas projetavam algumas ideias de Nordeste e/ou das suas cidades natal, sendo essas projeções ou baseadas em vivências das espacialidades e da concretude dos fatores climáticos, fitogeográficos e sociais, seja numa proposta de um Nordeste que mesmo estando próximo desses fatores podem apresentar outras visões que destoem das cristalizadas. É sobre essas projeções e evocações dentro da música Brega que nos ateremos agora.

IDENTIFICADO AS ESPACIALIDADES DA MÚSICA BREGA BRASILEIRA

Depois dessa breve contextualização sobre o que se entende como música Brega no Brasil - e no Nordeste - e de, como este trabalho pretende abordar as espacialidades trazidas por este gênero de música através dos conceitos acima elencados é que,



finalmente, podemos apresentar os quadros geográficos que tanto o ritmo quanto as músicas Brega trazem consigo.

Obedecendo a metodologia deste trabalho, foi feita uma pesquisa, para além da bibliográfica tradicional, uma curadoria¹⁴ de artistas e músicas Brega que atendessem justamente as inquietações aqui apresentadas, obedecendo os critérios de: 1. Terem nascido/ou vivido parte da vida no Nordeste; 2. Cantar músicas que abarque o dito gênero Brega; 3. Trazerem nos títulos das canções e/ou nas próprias letras as evocações espaciais nas dimensões que discorremos acima.

Dentro desses critérios podemos elencar nomes como Bartô Galeno, Balthazar, Carlos Alexandre, Elinó Julião, Genival Santos, José Ribeiro, Raimundo Soldado, Roberto Müller e, talvez o principal nome (sendo agraciado inclusive com a alcunha de Rei do Brega) Reginaldo Rossi. Alguns grandes nomes da música Brega de fato ficaram fora dessa listagem, devemos dizer que foi o caso de não obedecerem aos critérios apresentados anteriormente e não por apresentarem falta de relevância ou potencial artístico.

Pois bem, mesmo apontando uma considerável quantidade de artistas que carregam consigo os exemplos que queremos mostrar, para esse trabalho (e levando em consideração o caráter introdutório dele) vamos abarcar, por enquanto, poucos exemplos de canções, álbuns e artistas que possam revelar pelo menos um aspecto de cada critério e/ou, também, cada dimensão ou conceito propomos a levantar por aqui.

Começemos, portanto, com a música *Itamaracá – Pedra que canta*¹⁵ do disco *Só sei que te quero bem* de Reginaldo Rossi gravado em 1985 pela EMI e lançado pelo selo *Jangada*¹⁶. O principal aspecto a ser mostrado, para além da contracapa do disco (que será comentada mais a frente) é a letra da música, nela o artista descreve a paisagem das praias da ilha como algo paradisíaco e, por ser assim, para ele, atribui um aspecto de magia e encantamento:

¹⁴ O principal portal usado para a realização da curadoria foi o < www.bregablog.com > no qual conta com quase a totalidade de lançamentos de álbuns Brega feitos no Brasil. Acessado em 05/2019

¹⁵ *Itamaracá – Pedra que canta* disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=u2gSahgpNr4> > acessado em 06/2020

¹⁶ Sendo o selo Jangada um artifício criado pela EMI para gravação e difusão da música nordestina.



Itamaracá é uma ilha encantada/ Lugar mais bonito que eu vi/ Itamaracá é um reino encantado/ E todos são reis por aqui/ Ilha de sonho, de luz e de cor/ Pedra que canta o amor/ Essa areia tão branca/ Teu céu e o teu mar/ Paraíso é Itamaracá



Imagem 1: Contracapa do disco *Só sei que te quero bem* de Reginaldo Rossi de 1985.

Fonte: Google imagens, disponível em < <https://bitly.com/zVO6N> >

A título de interpretação da imagem vemos o próprio artista com roupas características da época de frente para o mar provavelmente nas areias de uma praia, que, também provavelmente, é de Itamaracá. Mesmo não sendo a primeira vez em que o próprio Reginaldo Rossi aparece em uma das faces de suas capas de disco frente a uma paisagem de praia (vide o disco *Não consigo te esquecer* de 1984, que contém um dos seus maiores sucessos *Recife, minha cidade*) o artista constrói a paisagem do Recife e de Itamaracá como sendo paradisíacos e que por sua vez são, também, associados à música Brega.



Reginaldo Rossi além dá uma explicação teórica sobre o significado da palavra Itamaracá ainda, entre as estrofes e o refrão, narra algumas experiências afetivas com as idas a própria ilha. Ora, mesmo não sendo, talvez, a principal intenção artística do autor do álbum, ele ajuda a contruir toda uma imagética com relação a praia e a paisagem da ilha de Itamaracá. A junção da capa do álbum (imagem) + letra da música (descrição direta) conferem ao disco um potente instrumento de cristalização de um imaginário paisagístico daquela localidade, tento em vista, o grande número de copias vendidas e do sucesso corriqueiro do Rossi.

Para além das questões paisagísticas e avançando mais nas evocações espaciais a partir da música Brega, podemos verificar de fato um conceito que aparenta ser o mais presente nas canções, sendo este o conceito de Lugar. Ora, há de se perceber que o “amor” ou a “saudades” da terra natal se faz presente na maioria dos exemplos, essa construção de afetividade é um dos pilares para a formação da ideia de Lugar.

Como exemplo desses sentimentos afetivos pelo lugar de origem temos a música *Natal, cidade noiva do sol* do cantor Carlos Alexandre lançada em 1985 pelo gravadora *RGE Discos*. Aparentemente Carlos Alexandre não teve a preocupação de criar uma imagética dele com os lugares (como foi feito por Reginaldo Rossi), porém, isso não o exime da importância e do impacto que sua canção teve para a região. Ela tem a seguinte letra:

Não te deixo nunca, te abandono não/ Você traz a paz pro meu coração/ Você é ternura, você é saudades/ Você é sinônimo de felicidade/ Em suas areias gosto de pisar/ Com as suas águas vivo a me banhar/ Você para mim é lazer total/ É minha cidade, é o meu natal/ E quando eu estou distante/ A vontade é de voltar/ Voltar pra minha cidade/ Natal é o meu lugar/ Onde a noite vou ao castelão/ Ver um bom futebol/ E de dia mergulho nas águas/ Da noiva do sol



Imagem 2: Jackson do Pandeiro e Elinó Julião no Rio de Janeiro.
Fonte: Google imagens, disponível em < <https://bitly.com/kC058>>

O também potiguar Elinó Julião pode se encaixar neste trabalho como uma representação do conceito de região atrelada a música Brega. Natural de Timbaúba dos Batistas – RN e sempre flertando com o forró, Elinó, em 1981, lança um disco de nome: *As mulheres merecem flores*, pelo selo *Veleiro* da CBS no qual tem uma música chamada *Seri, Seridó*:

Porque será que eu te quero tanto/ Porque será que eu vivo a te adorar/ É minha terra eu amo esse recanto/ Meu pé de serra viva o meu lugar/ Seri oh meu seri/ Seri, meu Seridó/ Seri eu fico aqui/ Plantando algodão mocó/ Eu vou ali fazer uma viagem/ Pra ter coragem pra me despedir/ Não quero ir, meu Deus peço socorro/ Eu sei que morro de saudade do siri

Esta música nos parece ser a mais característica porque além de haver o que aparentemente seria uma fusão rítmica (Brega + forró) ela evoca as características espaciais não a uma cidade ou a um estado, como normalmente vemos em outras músicas da mesma categoria, mas sim de uma microrregião do Rio Grande do Norte a microrregião do Seridó, que, como diz a própria letra, relata uma atividade agrária que é inclusive referência no Brasil, que seria a plantação de algodão mocó.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elencados todos aspectos acima, desde uma possível “origem” do Brega, passando por uma sucinta explanação teórica dos conceitos pretendidos e trabalhados e finalmente a explicitação das evocações espaciais pelo Brega atrelados a esses conceitos, podemos acertar que, as questões de vivência dos lugares da cidade e/ou do campo, suas peculiaridades, de evocação da paisagem sonora nordestina foram relevantes para o coletivo imaginário simbólico da construção do que seria região Nordeste “tradicional”.

As paisagens sonoras, na ótica cultural, têm um papel fundamental no âmbito artístico não somente contemporâneo como nos mais clássicos, e também não só na dimensão musical, mas na formação e reprodução de um imaginário regional. Há de se entender que as análises na Geografia podem surgir de questões que demandam a discussão de mais de um ou até dois conceitos, como é o caso deste trabalho, portanto nos debruçamos sobre aquilo que o Professor Rogerio Haesbaert chamou de “constelação de conceitos” que seria a interrelação dos conceitos de uma forma onde a “junção” deles criam um arcabouço teórico que possibilite o melhor debate das questões propostas.

Outro fato importante para este trabalho é deixar claro o papel do pesquisador em Geografia, ao se analisar um conjunto de álbuns e músicas como os daqui analisados cabe ao(a) geógrafo(a) instigar todos os seus aparelhos sensoriais (não somente o olhar) para perceber a dimensão espacial das questões imateriais e materiais do movimento, suas atuações e questões territoriais. Interessante também ponderar sobre a questão intencionalidade dos cancioneiros ao tratar de questões ligadas a dimensão espacial e que, novamente, sendo intencional ou não eles são agentes culturais, estão reforçando (ou propondo) paisagens e precisam de espaço nos estudos geográficos.

A música sendo um produto cultural materializa-se no espaço através dos espaços sonoros e do referente simbólico em que a sociedade adquire a partir da mesma. Assim, o processo de criação musical não acontece em um vazio temporal e espacial. Os sons, escalas e melodias são criações culturais e sociais, sendo assim elemento importante na configuração e produção do espaço geográfico. E como uma expressão artística, de uma maneira geral, é uma forma e um caminho para se entrar na disputa por significação no espaço social. Esta luta reside em uma autoafirmação das identidades.



Conclui-se então que a paisagem geográfica do Nordeste, a questão da lugaridade e a análise regional são pontos basilares para se descobrir e debater como a música de massa (ou música Brega) também se porta como reveladora de espacialidades, as atitudes dos canceiros trouxeram reflexos sobre a identidade (também puderam contribuir para tal, além dos artistas ditos de elite) e posteriormente reflexos no espaço tanto ainda, partindo da análise da Geografia Cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Dialética do esclarecimento. Editora Schwarcz - Companhia das Letras, v. 3, f. 112, 1985. 224 p.

CARNEY, George O. Music geography. *Journal of Cultural Geography* 18, 1998, 1-10.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade, In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005, São Paulo.

HAESBAERT, Rogério. Região, diversidade territorial e globalização. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 15-38, 1999.

MELO, Mario Lacerda de. Metropolização e subdesenvolvimento: o caso do Recife . Recife: Ed. Universitária da UFPE, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Dep.. 256p.

MORAES, José Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Rev. bras. Hist*, vol.20, n.39, São Paulo, 2000.

PANITZ, Lucas. Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina. 2001. 199 f. Dissertação (Mestrado em Geografia)- Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.



PANITZ, Lucas. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisa no Brasil. *Para Onde!?*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, dez/2012. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/paraonde/>

KONG, Lily. Popular music in geographical analyses. *Progress in Human Geography* 19, 1995, 183-183. <<http://profile.nus.edu.sg/fass/geokongl/pihg19.pdf>>. [20 de julho de 2011].

SANTOS FILHO, Ebias Dias; LIMA, Fabiana de Oliveira. A chegada do rock no Recife dos anos 1950. Recife: Ed. Universitária da UFPE, [2018]. 187 p.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2002.