



Revista de História e Estudos Culturais

Janeiro - Junho de 2022

Vol. 19 Ano 19 n° 1

www.revistafenix.pro.br

ISSN 1807-6971



10.35355/revistafenix.v19i1.924

BREGA, BREGA POP E TECNOBREGA: UM ESTUDO SOBRE PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NA CULTURA MUSICAL PARAENSE

BREGA, BREGA POP AND TECNOBREGA: A STUDY ON GENDER PERFORMATIVITY IN THE MUSICAL CULTURE OF PARÁ

Reginaldo Cerqueira Sousa*

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA



<https://orcid.org/0000-0001-7498-2957>

reginaldo.cerqueira@unifesspa.edu.br

RESUMO: Este artigo analisa a trajetória da música brega do Pará, na região amazônica. Neste estudo, pontuamos os aspectos teóricos e metodológicos para a abordagem do tema, enfatizando a música popular como instrumento de compressão da sociedade; os elementos históricos e o imaginário que envolvem e constituem a cultura brega; as relações de gênero na cultura musical brega a partir do conceito de performatividade de gênero de Judith Butler. O objetivo foi compreender os sentidos da palavra “brega” na música paraense e as mudanças de significado que o termo adquiriu desde o seu surgimento, e pensar a possibilidade de outros modos de viver o gênero. O estudo destaca os atos corporais das pessoas que vivem e consomem as canções bregas na subversão das normas sociais fundamentadas na concepção de masculino e feminino.

PALAVRAS-CHAVE: História e música; música popular; música brega; performatividade de gênero.

ABSTRACT: This article analyzes the trajectory of the *brega* music from the state of Pará, in the Brazilian Amazon region. In this study, were pointed out the theoretical and methodological aspects for the approach of the subject, emphasizing popular music as an instrument of understanding society; the historical elements and imaginary which involve and constitute the *brega* culture; the gender relations in the *brega* musical culture based on the concept of gender performativity by Judith Butler. The objective was to comprehend the meanings of the word “brega” in the music from Pará and the changes of meaning that the term acquired since its emergence, and to consider the possibility of other ways of experiencing gender. The study highlights the bodily acts of people who live and consume *brega* songs in subversion of social norms based on the conception of male and female.

KEYWORDS: History and music; popular music; *brega* music; gender Performativity.

* Professor do Magistério Superior da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), lotado no Instituto de Ciências Humanas (Ich/Unifesspa) e membro do Núcleo de Ações Afirmativas, Diversidade e Equidade (Nuade/Unifesspa).

INTRODUÇÃO

Brega é uma palavra de muitos significados. Sua origem etimológica, segundo Paulo César de Araújo (2010, p. 189), está associada ao marechal alemão, F. H. Schönberg, que ditava moda em Lisboa, no século XVI. O marechal ficou conhecido por popularizar vastos bigodes tufados na metrópole portuguesa. Seu nome foi aportuguesado para Chumbergas e seu estilo extravagante chegou a Pernambuco por meio de um de seus adeptos — o governador da província à época — Jerônimo de Mendonça Furtado, apelidado pelos moradores de Recife de “chumbregas”. Em Pernambuco, o termo virou o adjetivo “xumbrega” (que significava coisa ruim) e, em seguida, o verbo “xumbregar”, que dava, no início, o sentido de embriagar-se e, mais tarde, foi associado a práticas que remetiam a atos libidinosos, como o termo “bolinar”.

No século XX, essas palavras chegaram na palavra “brega”, usada para designar locais de prostituição na região Nordeste e classificar pessoas de vida boêmia, gerida por bebida alcoólica e locais de diversão. A palavra remete, ainda, a outros sentidos, que são atribuídos, por exemplo, a algo ou alguém cafona. Brega é, também, um estilo musical (SILVA, 1992, p. 35–37). Aqui, a palavra foi utilizada para nomear canções consideradas de baixa qualidade por fazerem uso de combinações extravagantes, repetirem clichês e representarem o gosto musical de um público de baixa renda.

Jacques Rancière (2015) reitera a importância do cuidado com palavras que operam em um registro duplo. É o que o filósofo francês chama de crítica da homonímia para não cair no excesso de palavras e usar termos que são impróprios porque não são contemporâneos do que nomeiam. Isso para dizer que a palavra e o significado que ela designa devem ser analisados e compreendidos no cenário sociocultural que lhe é próprio e no contexto da sua produção. Do mesmo modo, não se deve perder de vista as transformações ou mudanças que tais sentidos adquiriram no decorrer do tempo, e de acordo com circunstâncias históricas específicas. Esse cuidado foi considerado neste estudo ao pautar-se o termo “brega” como estilo musical.

O texto apresenta uma análise que envolve arte, cultura e política a partir de uma expressão da musicalidade paraense conhecida como *brega*, *brega pop* e *tecnobrega*. O esforço, aqui, é o de compreender os sentidos da palavra “brega” na cultura musical paraense, as mudanças de significado que o termo adquiriu ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000 e as diferentes circunstâncias históricas. Além disso, objetiva entender essa manifestação

cultural e artística por meio dos atos corporais dos indivíduos que consomem o estilo musical brega ou que vivem dele.

Enquanto estilo musical, assim como em outras expressões da musicalidade, o brega envolve uma prática, uma produção, um repertório musical, uma harmonia, um mercado, uma circulação sociocultural, entre outros aspectos. O assunto é vasto. No entanto, a abordagem que nos propomos a fazer engloba aspectos gerais da chamada *cultura bregueira* e os atos corporais do objeto de estudo em questão, que é feito de forma arejada, mas sem perder de vista o horizonte de construção do saber histórico. Em relação aos atos corporais, o objetivo é entender a performatividade de gênero no sentido pensado por Judith Butler (2016). A autora aborda os temas de gênero, sexo e identidade para pensar como os sujeitos lidam com o conjunto de normas que estruturam modos de vida e relações sociais em uma sociedade. Ela escapa da noção de representação a partir de uma teoria performativa do sexual com vistas a questionar e subverter o sistema binário de gênero, ou seja, pautado no masculino e no feminino. Essas configurações são articuladas pelas relações de poder. Compreendê-las nos fornece um meio de decodificar as complexas conexões entre as várias formas de interação humana.

Nosso entendimento é o de que a música brega paraense cria a possibilidade da liberdade de gênero ao trazer à luz diferentes formas de expressão da sexualidade — por meio de dança e estética corporal — e ao colocar em cena modos de vida para além daqueles estabelecidos pela sociedade. Para compreendermos essas questões e, ao mesmo tempo, as diversas manifestações da cultura musical do Pará, visitamos uma parte da literatura sobre a temática brega; deixamos nossa sensibilidade auditiva, visual, corporal e intelectual aguçada para compreender os enunciados discursivos e os atos corporais e imagéticos que classificam uma identidade bregueira.

Existe uma produção significativa de literatura dedicada à música brega do Pará. Um dos primeiros a pesquisar o tema foi José Maria da Silva (1992) com o trabalho intitulado *Na periferia do sucesso: um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega*. Esse estudo, realizado na área de Comunicação, assim como outros do mesmo campo (FONTELLA, 2005), é uma parte da produção acadêmica sobre o tema, que é realizada, na sua maioria, por pesquisadores de Sociologia e Ciências Sociais (SILVA, 2009), Antropologia, Letras e Musicologia (AMARAL, 2009). Na História, há estudos referenciais, como os de Tony Leão da Costa (2011; 2013a; 2013b); no entanto, esse é um campo que precisa ser mais explorado pelos historiadores e historiadoras. E mais: nas pesquisas acadêmicas sobre a música brega, os temas priorizados foram os relacionados a cultura

popular, indústria cultural, consumo, sociabilidade, territorialidade e identidade regional, sendo as relações de gênero um assunto timidamente abordado.

Diante desse problema, procuramos realizar uma análise que relaciona História, historiografia e teoria de gênero. Para isso, organizamos o estudo em três momentos: 1) aspectos teóricos e metodológicos para a abordagem do tema; 2) elementos históricos, imaginário e cultura brega, brega pop e tecnobrega e 3) performatividade de gênero e corpos utópicos na cultura musical brega. O propósito deste texto não é outro senão o de contribuir com as análises sobre a cultura musical brega que, particularmente na Amazônia, é constituída por elementos culturais específicos.

ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA A ABORDAGEM DO TEMA

A música é um campo de pesquisa relativamente novo para as historiadoras e os historiadores (NAPOLITANO, 2006). O interesse por essa linguagem pode ser compreendido no contexto de mudanças por que passou a historiografia na década de 1970. A crítica ao status de ciência da história redimensionou a prática desses pesquisadores, que se ocuparam, a partir de então, das singularidades e das temporalidades descontínuas. Para que isso ocorresse, a introdução da cultura nos estudos de História foi capital, porque fez aparecer a compreensão de que “[...] as relações econômicas e sociais não eram anteriores às culturais, nem as determinavam; elas próprias eram campos de prática cultural e de produção cultural” (HUNT, 1992, p. 9). Por essa razão, “[...] o termo cultura foi, então, utilizado em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações” (BURKE, 2006, p. 16–17).

A música é, portanto, um objeto da cultura. Nas múltiplas formas de sua representação, como letra, harmonia, ritmo, *performance*, fonograma, partitura, entre outras, encontram-se significados socioculturais, ideológicos, econômicos e políticos de um determinado grupo social em um dado momento histórico. Isso quer dizer que a música não se define, exclusivamente, por sua natureza estrutural melódico-harmônica (NAPOLITANO, 2007). É preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical e as relações de significado que essa estabelece com o mundo em que se insere.

Para a compreensão desse aspecto, apropriamo-nos de Michel de Certeau (2017), para quem estudar a história (e poderia ser estudar a música) é fazer uma “operação”, um trabalho investigativo que leva em consideração o lugar social de sua produção e circulação,

os interditos e os condicionamentos que, no caso do fazer musical, são as instituições que legitimam o seu discurso, as relações de poder que as compõem e os grupos sociais que consomem essa linguagem artística. Outro aspecto metodológico de igual importância tem a ver com a compreensão dos elementos próprios da linguagem musical, pois esses expressam sentidos e determinam valores estéticos. Sendo assim, a escuta apresenta-se como um método e o desvendamento da memória sonora pode deixar transparecer os seus aspectos ideológicos.

O recorte desse amplo campo da musicalidade que nos interessa é a música popular, da qual a música brega faz parte. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2007), a música popular é fruto do cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas. Ocasionalmente esse encontro a expansão da industrialização da cultura e o surgimento das sociedades de massa. Mesclaram-se aí as mediações tecnológicas e as relações de mercado e consumo. Em relação à música popular, seus significados e seus efeitos estético-ideológicos são diferenciados, dependendo do suporte utilizado para a análise, ou seja, dos mecanismos pelos quais essa linguagem é representada (partituras, fonogramas, videoclipes etc.) (NAPOLITANO, 2006).

Os estudos de História sobre a música popular surgiram na década de 1980, quando se intensificou o diálogo da história com os campos do fazer artístico. Até então, prevaleciam as narrativas lineares com ênfase nas grandes obras, nos grandes compositores e em determinados gêneros musicais, como, por exemplo, a música erudita. Na década de 1990, por conta da consolidação de uma teoria da canção com base na semiótica, que articulava fala, canto e um conjunto de novos sentidos, exploraram-se outros temas, ampliando aqueles já consagrados da história da música popular, como a Bossa Nova, o Samba e a Música Popular Brasileira (MPB) (NAPOLITANO, 2007). A historiografia passou a investir nas críticas às hierarquias estéticas, momento em que a música brega entra como objeto de estudo.

Um dos primeiros textos a abordar a música brega foi o de Paulo César Araújo (2002), intitulado *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Nesse trabalho, o autor traz à cena a música cafona, esquecida pela historiografia da música popular brasileira. Esse gênero musical, geralmente associado às camadas mais pobres da população, foi esteticamente considerado inferior à MPB, um estilo musical amplamente divulgado como padrão estético e símbolo do bom gosto desde os anos de 1970.

Durante a ditadura civil-militar, os artistas que eram considerados cafonas enfrentaram a censura porque suas canções, segundo a lógica da repressão, atentavam contra os costumes e os valores morais. Os cantores e os artistas da música brega têm sido pouco estudados pela historiografia que, por sua vez, produziu uma vasta literatura sobre o tema da resistência com o propósito de entender a sociedade que nascia após o fim do regime ditatorial. No campo da música, tal temática, evidentemente, priorizou e lançou as canções de protesto como grande expressão artística da resistência política da época.

ELEMENTOS HISTÓRICOS, IMAGINÁRIO E CULTURA BREGA, BREGA POP E TECNOBREGA

O termo “brega” foi usado, no final da década de 1970, para qualificar a música popularesca, considerada de baixa qualidade estética e de caráter sentimental. A palavra popularizou-se, em 1984, com o LP *Brega Chique* de Eduardo Dusek, e ganhou dimensão nacional com a novela de Cassiano Gabus Mendes, *Brega & Chique*, exibida e produzida pela Rede Globo em 1987. Antes chamada de música cafona, esse estilo musical ficou assim definido por conta do forte apelo popular, sobretudo entre as empregadas domésticas, e do seu público consumidor: populações de baixa renda que viviam nas periferias das cidades.

Percebe-se, portanto, um aspecto depreciativo que considerava essa prática musical de mau gosto, veiculada somente em bordeis, cabarés e bebedeiras. Não deixa de ser uma forma de distinção social e de classificação das camadas populares por grupos socialmente estabelecidos. Aqui, classificam-se como populares, no sentido de Néstor García Canclini (2013), os excluídos, aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que esse seja reconhecido ou conservado. São aqueles que estão fora do processo de produção e de consumo do hegemônico mundo capitalista.

No final da década de 1970, a palavra “brega” começou a aparecer na região Norte para designar um estilo musical. Os primeiros cantores adotaram um formato de música com letras mais românticas (SILVA, 1992). Nos anos de 1980, o brega, então, passa a ocupar o espaço deixado pela Jovem-Guarda, adquirindo outro sentido nessa região. No Pará, por exemplo, desenvolveu-se como música regional, contribuindo para a demarcação de uma identidade paraense. De caráter híbrido, recebeu influência das músicas caribenha e latino-americana e dos ritmos bolero e calíпсо. Seu significado, diferente do que era no restante do País, relacionava-se aos espaços de sociabilidade (como as feiras públicas) e aos lugares de lazer para dançar e festejar, como os bares e clubes (COSTA, 2013a). As

músicas, com letras curtas, palavras e batidas repetitivas, eram acompanhadas do gingado de dança e coreografia.

O surgimento da música brega paraense também está associado ao processo migratório estimulado pelo governo federal para a ocupação da Amazônia, sobretudo na cidade Belém, no oeste e no sul do Pará. Durante a ditadura civil-militar, o processo de ocupação dessa parte do Brasil ganhou novos contornos com a implantação dos grandes projetos de desenvolvimento nacional. Acredita-se que essa categoria musical foi difundida, primeiramente, no interior do estado, posteriormente migrando para a capital (PICANÇO; LOPES, 2016). Seja como for, a música brega paraense não pode ser compreendida fora do contexto da corrida pelo ouro na Amazônia. Nesse momento, a exploração das riquezas naturais crescia, concomitantemente à violência, à prostituição e às condições de vida precária nos garimpos, nos vilarejos e nas cidades que nasciam às margens das rodovias abertas, na floresta, pelo governo militar.

Uma primeira geração de artistas bregas surgiu na década de 1980. Entre os cantores desse primeiro movimento, no Pará, destacaram-se Frankito Lopes, José Rodrigues, Mauro Cotta, Sebastião Freitas, Teddy Max, Fernando Belém, entre outros, que assumiram um caráter mais regionalista (AZEVEDO, 2017). A popularização de suas canções se deu graças ao trabalho das rádios de frequência AM, que alcançavam um número grande de ouvintes dos programas dedicados, especialmente, à música brega. Essa geração de bregueiros adequou-se aos modelos de festa existentes em Belém, desde a década de 1950, que deram origem, como veremos depois, às aparelhagens.

Esse primeiro movimento entrou em declínio ao disputar o espaço com outros gêneros musicais — axé, pagode e sertanejo — nos anos de 1990. Em meados dessa mesma década, um segundo movimento bregueiro entrou em cena, ficando caracterizado pelo uso das tecnologias e de novos instrumentos musicais, como a guitarra. O ritmo passou a ser mais acelerado (como o calipso) e mais dançante. O estilo foi denominado “brega pop” e teve, em seu quadro, artistas como Kim Marques, Edilson Moreno, Chimbinha, Roberto Vilar, Wanderley Andrade e outros.

Antes de fazermos uma abordagem mais específica do tecnobrega, gostaríamos de mencionar três aspectos que consideramos representativos desse universo bregueiro das décadas de 1980 e 1990. O primeiro elemento a destacar sobre o imaginário social desse período tem a ver com a violência. Como isso aparece? A nosso ver, a violência surge no significado invertido que as palavras assumem no corpo das letras das canções. Nas letras, as palavras que trazem do cotidiano as representações sociais e as experiências de vida das

peessoas são reconduzidas para outro lugar, no qual passam a adquirir um sentido diferente daquele que designavam em um primeiro momento.

Podemos observar essa questão em canções que tem por tema a figura do pistoleiro. Em regiões marcadas por disputas de terra e de riquezas, como era o caso de regiões do interior do Nordeste e do Norte, os crimes por encomenda eram uma prática comum nas décadas de 1970, 1980 e 1990. A figura do pistoleiro e a prática da pistolagem representavam formas recorrentes de garantir a ordem, por meio do medo, e a permanência de determinados grupos no poder pelo controle da terra ou de áreas de garimpagem.

A prática de pistolagem também era um mecanismo de ajustes de conta. Em um lugar onde o braço do Estado não alcançava, a ordem era ditada por quem tinha mais poder econômico. Nesse sentido, não é de se estranhar, no período mencionado, a presença da figura do pistoleiro no imaginário social das pessoas, como na canção de José Orlando, chamada “Pistoleiro do amor” (1991), que fez sucesso no Pará:



Sou pistoleiro/ pistoleiro do amor/ eu enfrento o perigo/ baleando a dor/ eu não tenho medo de nada/ desafio a solidão/ os espinhos da estrada/ não arranham meu coração/ vou andando sem destino/ em qualquer lugar que eu vá/ sempre estarei sorrindo/ muito amor tenho pra dar/ sou pistoleiro/ pistoleiro do amor/ eu enfrento o perigo/ baleando a dor/ eu não tenho medo de nada/ desafio a solidão/ os espinhos da estrada/ não arranham meu coração/ vou andando sem destino/ em qualquer lugar que eu vá/ sempre estarei sorrindo/ muito amor tenho pra dar.

O artista comentou, em um programa de televisão, que a ideia da canção surgiu após uma entrevista concedida a uma rádio. Na ocasião, o repórter disse que o programa por ele apresentado tratava de bandidos e pistoleiros e que, por essa razão, não poderia entrevistar José Orlando (2016). Como se pode notar, a palavra “pistoleiro”, na canção, adquire outro sentido, agora marcado pelos artifícios expressos no jogo de palavras que remetem ao sentimento de paixão e de amor. Seu significado não pode ser distanciado desse ambiente marcado pela violência e pela disputa de poder.

O segundo elemento que gostaríamos de destacar tem a ver com a identidade cabocla e a relação com a cidade. A música brega parece ter, se assim podemos dizer, uma ação terapêutica quando se trata das desilusões amorosas, da saudade e do apego à cidade. No imaginário da música brega, a questão amorosa, por exemplo, assemelha-se ao imaginário da cultura cabocla das ervas do Ver-o-Peso, em Belém, que traduzem, nos cheiros, chás e aromas, o retorno do amor perdido ou o consolo da desilusão amorosa. São

as propriedades típicas dos encantados, que habitam as encantarias, como os rios e as matas, para atrair o amor.

A cultura dos encantados tem uma relação muito íntima com a Amazônia. Ela faz parte do imaginário da região e sua presença é perceptível nas manifestações culturais de alguns grupos sociais. Os encantados são seres dotados da capacidade de transitar em múltiplas formas e dimensões. São seres invisíveis aos olhos, porém, não se confundem com espíritos. Os encantados se manifestam de modo visível sob forma humana ou de animais, fazendo sentir sua presença por meio de vozes e outros sinais. Eles habitam os rios e igarapés, lugares encantados onde existem pedras e águas profundas (MAUÉS, 1990). A relação do caboclo com a natureza e os diferentes símbolos que a compõem são indícios desse aspecto cultural dos encantados na cultura amazônica (SILVA; PACHECO, 2015). A transformação urbana representa, em dados momentos, a desconexão com esse elemento cultural.

É a partir dessa perspectiva que se compreende a dimensão da saudade. É aquela sensação de que se perdeu alguma coisa. Essa perda foi provocada pelas políticas de desenvolvimento desenfreado, que não somente transformaram a cidade, mas também modificaram as relações com a natureza e o ambiente. Aí, a saudade é um tema recorrente, é um lamento de dor e um sofrimento para o qual não há remédio, porque o que se perdeu não retornará jamais. O jeito é lançar as lágrimas no rio, que é o lugar depositário da saudade, como na canção “Os passa vida” (2015):

Quando o sol chegou clareando o dia./ Foi pra me socorrer da noite que eu vinha./ É que nessa cidade tudo ficou entre nós dois./ Uma noite em claro, e o claro da noite vem depois./ o que aperta o peito é o tempo é o cheiro, o amor é assim./ Eu quis você pra mim./ Eu quis você pra mim./ É que nessa cidade as mangueiras falam sempre em ti./ No passo da chuva, nos passa a vida, é sempre assim/ Eu te procurei, te achei em minha solidão./ Ai minha solidão!/ Oh minha solidão!/ Peguei pra cantar na beira do rio./ Meu coração, mandei a saudade te buscar pra perto de mim/ Eu me debrucei por sobre o meu verso/ E o violão, um beijo no tempo segurei e guardei pra você, aqui.

A canção foi composta por Rambolde Campos e Osmar Júnior, em 1995, originalmente com o título “Nos passa vida” e, depois, foi gravada por artistas paraenses, como Lucinha Bastos, Banda Sayonara e Fafá de Belém, que lançou, em 2015, o álbum *Do tamanbo certo para o meu sorriso* com canções dedicadas ao brega. A canção “Os passa vida”, ícone da cultura musical do Amapá, foi bem recebida no Pará e tornou-se símbolo de Belém por causa da relação entre rio e cidade, e por tratar de pessoas que usam a beira de um rio para contemplar a vida, a natureza e mesmo a cidade.

O último elemento que gostaríamos de destacar refere-se aos discursos sobre as mulheres na música brega paraense. Antes, é preciso dizer que as duas gerações de bregueiros mencionadas foram formadas, majoritariamente, por homens. A figura feminina, nesse contexto, era representada como um ser passivo, submisso e romântico, como mostram as canções seguintes:

“Cheiro no teu cangote” (1986)

Eu vou dar um cheiro no teu cangote/ Vem vem vem/ E depois um beijo nesta boquinha/ Vem vem vem/ Não existe no mundo paixão mais forte/ Vem vem vem/ Do que o meu amor por esta coisinha/ Eu queria beijar o teu corpo todinho/ E depois te abraçar e dar muito carinho/ Se você não deixar eu vou me enlouquecer.

“Mulher” (1998)

Mulher/ Sexo frágil/ Doce paixão/ Doce paixão/ Mulher/ Puro desejo/ Minha inspiração/ Inspiração.

A visão tradicional e machista, que via na mulher o objeto de desejo sexual para satisfazer os prazeres masculinos (como se pode perceber no brega de Alípio Martins, “Cheiro no teu cangote”), ou a imagem muito reproduzida desde o século XIX, da mulher como sexo frágil e objeto de inspiração (observada na canção de Kim Marques, “Mulher”), são exemplos de como se sobressaía a relação masculina em uma sociedade patriarcal. Nela, entendia-se o lugar da mulher atrelado ao universo do lar ou aos espaços de prostituição, que se espalhavam nas áreas de garimpo e de exploração de minérios.

Essa visão começou a ser quebrada com o surgimento do tecnobrega, a partir dos anos 2000. Nessa nova modalidade da música brega, as mulheres assumem o lugar de fala e de sujeito do processo de construção cultural. As músicas passam a abordar o feminino de outra maneira, mostrando uma mulher emancipada. No tecnobrega, a mulher consome álcool e é autônoma nas suas decisões, como na música “Beba doida” (2012). Atribuíram-se essas mudanças aos avanços e às conquistas dos movimentos feministas, à entrada dos debates de gênero e das discussões acerca da inserção feminina na esfera pública e à democratização dos canais de comunicação tecnológicos, que já não precisavam de intermediadores para divulgar a cultura musical.

Antes de fecharmos esse segundo tópico, aqui cabem algumas observações sobre o tecnobrega. Essa categoria musical era considerada inferior ao brega. O preconceito estava associado à pobreza e se referia à população da periferia de Belém. O tecnobrega foi a maneira que a população sem o amparo das políticas públicas do Estado encontrou de entrar no tão excludente mercado da indústria cultural, apropriando-se das tecnologias, em

estúdios improvisados de fundo de quintal, para criar uma identidade local a partir da incorporação e da modificação da música pop misturada à estética brega.

O fenômeno pode ser compreendido dentro da expansão da indústria cultural a partir do acesso aos novos instrumentos tecnológicos da informação e da comunicação. A tradicional indústria fonográfica não dava conta de absorver as novidades do mercado e o crescente surgimento de novos artistas cada vez mais à margem dos investimentos das gravadoras. Foi assim que o tecnobrega criou um mercado alternativo nas periferias de Belém: a partir da criação de estúdios caseiros e da produção de CDs e DVDs de consumo barato.

As aparelhagens, cujos primeiros protótipos surgiram nas décadas de 1940 e 1950, em Belém, exerceram papel preponderante na divulgação e na consolidação desse estilo musical. Não eram somente instrumentos para tocar em festas. Eram verdadeiros ambientes de sociabilidade das populações das periferias. E mais: foram elementos de constituição de uma identidade popular, de combate à violência e de empoderamento social dessas populações que se opuseram à imposição de um determinado gosto musical.

Ao brega e ao tecnobrega também se associam uma estética e algumas práticas corporais que podem ser lidas como modos de ser e de agir no mundo pela estetização do cotidiano e da exposição dos corpos. Esse é o tema do último tópico deste texto, cujo eixo da reflexão consiste nas relações de gênero e na performatividade de gênero na música brega paraense.

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E CORPOS UTÓPICOS NA CULTURA MUSICAL BREGA

Antes de prosseguirmos, será preciso tecer considerações sobre o conceito de performatividade de gênero. O conceito foi cunhado pela filósofa americana, Judith Butler (2016), para pensar — a partir da relação gênero, sexo, identidade e política — uma teoria positiva da ação humana, ou seja, compreender como os sujeitos lidam com as normas e como as subvertem e produzem outros modos de vida possíveis. Butler pretende investigar a formação do sujeito no interior das estruturas sexuada e generificada de poder. Em outras palavras, a filósofa instiga a reflexão sobre as pessoas que não querem e não podem se adequar ao gênero que a sociedade lhes impôs e sobre o papel da sociedade na promoção de condições políticas, jurídicas e econômicas para que essas pessoas não sofram nenhum tipo de violência por conta de sua identidade de gênero ou sexualidade.

O que seria, então, gênero para Butler? Em primeiro lugar, é um aparato discursivo e cultural por meio do qual a “natureza sexual” ou o “sexo natural” são produzidos e estabelecidos como pré-discursivos, prévios à cultura. Caracteriza-se ou se solidifica em uma forma que faz com que pareça que ele tem estado lá o tempo todo. Gênero, portanto, consiste nas inscrições e interpelações primárias, nas expectativas e fantasias dos outros que nos afetam. Trata-se de uma imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas que são impressas e marcadas em nós por meio da cultura.

Gênero é um ato que faz existir aquilo que nomeia. A linguagem e o discurso fazem o gênero. Isso se dá primeiro pela interpelação e, em seguida, pelo processo contínuo de reafirmação dos seus significados. O modo de nomear é um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos dentro de uma matriz heterossexual. Gênero e sexo, nessa lógica, são efeitos discursivos, constituídos como práticas sociais; são o desempenho repetido de comportamentos. E é a repetição que produz a ficção do que as identidades de gênero devem ser. Nessa concepção, gênero seria a “estilização” repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de substância de um ser natural.

Para Judith Butler, portanto, a identidade de gênero é performatividade porque estamos o tempo todo encenando e atuando a identidade que nos foi proferida ou aquela com a qual não nos identificamos; a identidade que pretendemos ser e o que simulamos ser. Performatividade, portanto, caracteriza os enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, fazem alguma coisa acontecer ou trazem algum fenômeno à existência. Apresenta-se na ação e remete a um campo de possibilidades. E é nesse ponto que gostaríamos de destacar a leitura do conceito de performatividade de gênero e sua relação com a cultura musical brega e tecnobrega.

Nossa primeira observação refere-se à estética brega. O “ser bregueiro/bregueira” está expresso no jeito de vestir e dançar, ou seja, na estética e nos atos corporais. Nesse jogo de representações, temos a materialização das expressões corporais, que, ao mesmo tempo, são expressões da singularidade dos sujeitos que revelam sentimentos de pertença ou de contradição em relação ao espaço, à natureza e aos lugares sociais. Além disso, observa-se essa expressividade da cultura bregueira no uso das cores, nos modos de vestir e de combinar roupas, na forma de caminhar, dançar, falar, cantar e de ouvir o tecnobrega.

É preciso lembrar que os conflitos sociais se dão, também, no domínio do ambiente acústico em que se identifica a tensão entre a imposição de um gosto musical

hegemonico e a resistência a essas imposições. Por isso, as pessoas que escutam e cantam o tecnobrega são consideradas barulhentas, uma vez que as práticas corporais não só afirmam ou criam modos de ser de um grupo e de um indivíduo (esses, excluídos socialmente), mas coloca em xeque a imposição das normas, questionando-as e subvertendo-as.

No caso da dança, por exemplo, é importante mencionar que o corpo é usado para mediar a relação com o meio e o espaço. A aceleração da música coloca outra condição para o corpo, e o corpo também faz o mesmo em relação à música. A flexibilidade e a agilidade do corpo é um recurso decisivo para a mudança ocorrida na música, que identificamos como tecnobrega. Essas qualidades não somente acompanham a relação que as tecnologias estabeleceram com o tecnobrega, mas também expressam os modos criativos que os sujeitos têm de interferir nas relações e de criar e recriar as suas próprias.

Homens e mulheres podem dançar juntos e, de igual maneira, mulheres e mulheres, homens e homens também reconfiguram esses modos, demonstrando fluidez e desconstruindo os modelos de relação estabelecidos que, muitas vezes, estão calcados em uma matriz heteronormativa. Essa matriz, portanto, estabelece os modos de ser masculino e feminino em uma sociedade. Está atrelada a práticas sociais que são, cotidianamente, repetidas nos comportamentos (LOURO, 2014). Esse modo de lidar com o corpo, na musicalidade brega, pode ser entendido como o que Michel Foucault (2013) chama de “corpos utópicos”, que são práticas que instalam e projetam outros espaços no corpo. Elas não abandonam o corpo, mas é delas que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais e utópicos.

Como mencionado, na primeira geração da música brega, a presença hegemônica era do homem. Nas canções, a imagem da mulher quase sempre estava atrelada à submissão e ao prazer sexual masculino. O tecnobrega contribuiu para a mudança dessa perspectiva, colocando a figura feminina nas relações de poder da musicalidade brega paraense e subvertendo a lógica do mundo brega restrita ao universo masculino. Aqui, encontramos as ações de muitas mulheres, em particular da cantora Gaby Amarantos. Por meio de sua expressividade musical, estética e intelectual, é possível pensar a performatividade de gênero de acordo com o conceito atribuído por Judith Butler.

Oriunda da periferia de Belém, do bairro de Jurunas, Gaby Amarantos iniciou sua carreira na banda de tecnobrega, *Tecnoshow* e, atualmente, faz carreira solo. Como artista, ela não somente explora o imaginário da Amazônia, mas também faz do seu corpo um ato de

desconstrução do modelo feminino estabelecido. Ela faz isso trazendo à cena os elementos da cultura amazônica em uma clara associação entre essa expressão cultural e sua relação com as tecnologias (VASCONCELLOS NETO, 2014). Em primeiro lugar, Gaby Amarantos faz esse elo criando uma estética corporal própria que vai dos adereços ao figurino.

Figura 1 – Gaby Amarantos



Fonte: <http://www.blognotasmusicais.com.br>

Como se pode notar, esse é um estilo extravagante que tem o sentido mesmo de provocar e de causar impacto com sua presença. Gaby Amarantos usa imagens visuais que, dando ênfase ao figurino, funcionam como suporte material do imaginário amazônico. Por meio de seu próprio corpo e de sua performatividade, a artista adota tais procedimentos artísticos subvertendo o imaginário cultural amazônico.

Nesse sentido, é a figura feminina que adquire destaque no espaço cultural, político e social em que atua. É o feminino, portanto, que contradiz a lógica normativa, reconfigurando os modelos e ocupando os espaços imaginário e simbólico de relações de poder naturalizadas. Seu corpo, como ato performativo, adquire conotação política na medida em que coloca em xeque a lógica normativa e nos proporciona outro modo de olhar a mulher e seu protagonismo na construção da cultura musical paraense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As novas perspectivas sobre a história da música permitiram a crítica das origens (por meio do princípio da descontinuidade histórica), a tensão entre memória canônica e história crítica, a valorização da escuta como método de análise da canção e um olhar significativo para a *performance*, o gesto, a mediação tecnológica, a publicidade, o significado que adquire a letra de uma canção a ser cantada, o timbre, a expressão e os aspectos estéticos que informam sobre imaginário, valores sociais, preconceitos e visão de mundo.

Por esse motivo, este texto começou chamando a atenção para os diferentes sentidos adquiridos pela palavra “brega”. Ao longo da análise, pudemos compreender como o termo “brega” constituiu, na região Norte, em particular no Pará, significados relacionados aos espaços de sociabilidade e à cultura cabocla, configurando-se em um modo de ser cultural e socialmente diversificado na sua forma. Ao brega e ao tecnobrega associam-se uma estética e algumas práticas corporais que podem ser lidas como modos de ser e de agir no mundo pela estetização do cotidiano e da exposição dos corpos.

Com isso, queremos dizer que ter um *coração brega* — como denota a canção de Veloso Dias “Meu coração é brega” (2015), interpretada por Fafá de Belém no álbum que homenageia o brega — significa ter uma postura crítica em relação às estruturas normativas que delimitam e enquadram comportamentos e modos de ser e de viver. Ter um “coração brega” é, acima de tudo, ter uma postura inquietante e resistente diante das forças repressoras que incidem sobre nós e nossos corpos. A musicalidade brega e todo o seu instrumental cultural é, antes das desilusões amorosas que nos tocam, um ato político por excelência.

REFERÊNCIAS

- “Beba doida” (Gaby Amarantos), Gaby Amarantos. CD **Treme**, Som Livre, 2012.
- “Cheiro no teu cangote” (Alípio Martins), Alípio Martins. LP **Alípio Martins**, Chantecler, 1986.
- “Meu coração é brega” (Veloso Dias) Fafá de Belém. CD **Do tamanho certo para o meu sorriso**. Joia Moderna, 2015.
- “Mulher” (Kim Marques), Kim Marques. CD **A dança do brega**, K Produções, 1998.

“Os passa vida” (Rambolde Campo e Osmar Júnior), Fafá de Belém. CD **Do tamanho certo para o meu sorriso**, Joia Moderna, 2015.

“Pistoleiro do amor” (José Orlando), José Orlando. LP **José Orlando**, Visom, 1991.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **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) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. Waldick Soriano e o mistério do brega **Revista Usp**. São Paulo, n. 87, p. 184–196, set./nov. 2010.

ARAÚJO, Paulo Cesar de.. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AZEVEDO, Rafael José. Brega paraense: uma evolução na cena musical. *Galáxia*, São Paulo, n. 35, p. 81-92, ago. 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/29873>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10ª ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4ª ed. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2013.

CATETE, Ricardo; PRESSLER, Neusa; BARBOSA, Denison. Ao som das poderosas: a memória do brega e a representação feminina nas relações de poder do tecnobrega paraense. **V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música**: territórios e fronteiras da música midiática. Belém, PA, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

COSTA, Tony Leão da. **Música de subúrbio**: cultura popular e música popular na hipermagem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013a.

COSTA, Tony Leão da. Carimbo e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 6, n. 1, p. 149–177, 2011.

COSTA, Tony Leão da. Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermagem. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 10, n. 2, p. 1–45, 2013b.

FONTELLA, Fernando Israel. **A estética do brega**: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N1 Edições, 2013.

HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: HUNT, Lynn (Org.). **A nova história cultural**. 1ª ed. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 16ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **A ilha encantada: medicina e xamanismo**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. São Paulo, **Revista de História**, n. 157, p. 153–171, jul.–dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ORLANDO, José. Entrevistado em O Programa. Rede Clube, mai. 2016. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Rede-Clube/Programao/noticia/2016/05/jose-orlando-relembra-sucessos-e-celebra-40-anos-de-brega-dancante.html>. Acesso em: 16 out. 2019.

PICANÇO, Miguel de Nazaré Brito; LOPES, José Rogério. Os outsiders do brega: corporeidade, estilo de vida e identidade bregueira em Belém, Pa. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 136–153, dez. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: ensaios de poética do saber**. 1ª ed. Trad. Mariana Echolar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

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.

SILVA, Jerônimo da Silva e; PACHECO, Agenor Sarraf. Diásporas de encantados na Amazônia bragantina. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 21, n. 43, p. 129–156, jan.–jun. 2015.

SILVA, José Maria da. **Na periferia do sucesso: um estudo sobre as condições de produção e significação da cultura musical brega**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 1992.

VASCONCELLOS NETO, Dilermando Gadelha de; LIMA, Regina Lúcia de. Barbarella amazônica, amazona paraense: imagens de Gaby Amarantos como suporte material do imaginário amazônico. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 31, p. 74-84, out. 2014. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/16907>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

RECEBIDO EM: 24/11/2021
PARECER DADO EM: 26/01/2022