

Recife não é Belém, Brega não é Tecnobrega¹

Thiago SOARES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Num percurso que inicia-se numa viagem a Belém, capital do Pará e termina na Avenida Conde da Boa Vista, principal artéria urbana do Recife, Pernambuco, pretende-se discutir a formação dos espaços da música brega recifense a partir de uma série de aproximações e afastamentos: da cena do tecnobrega de Belém, passando pelas casas de shows da periferia e da Zona Sul do Recife e chegando ao contexto da principal avenida da capital pernambucana. Busca-se a partir do conceito de território sônico-musical (FERNANDES e HERSCHMANN, 2014) pensar políticas do som e da ocupação do espaço urbano que embaralham, sobretudo, noções de classes sociais, mas também gênero e raça.

PALAVRAS-CHAVE: brega; música; cena musical; cidade; política.

Da janela do avião, vou avistando Belém. As pesadas nuvens do início da tarde anunciam: vai chover. E chove. O calor e a umidade lembram os dias quentes no Recife. E ao seguir para o hotel, no táxi, vamos tentando “pescar” onde podemos ir a uma Festa de Aparelhagem, o evento em que artistas do tecnobrega emergiram a partir do início dos anos 1990. Estou em Belém a turismo, primeira vez nesta metrópole nortista, abril de 2013. Na ida à capital do Pará, estão previstas visitas ao Mercado Ver-o-Peso, à Estação das Docas, tomar sorvete de frutas exóticas na Cairu e, me parecia natural, ir a uma Festa de Aparelhagem. O disco “Treme”, de Gaby Amarantos, tinha sido lançado no final do ano anterior. A cantora paraense parecia ser a tradução de um certo senso utópico da cantora de periferia que tem a canção exibida na “novela da Globo”. Aconteceu com a faixa “Ex Mai Love”, composta por Veloso Dias, e tema de abertura da trama de “Cheias de Charme” enquanto Gaby Amarantos se apresentava sob a alcunha de “Beyoncé do Pará” (e depois negava a aproximação com a diva pop americana), reivindicando sua identidade brasileira e paraense.

Ao assistir ao show de Gaby Amarantos no Festival Rec Beat, que ocorre anualmente durante o Carnaval do Recife, em que a cantora, entre suas faixas, entoou “Hoje eu Tô Solteira”, uma espécie de versão tecnobrega de “Single Ladies”, de Beyoncé, e que, exatamente por isso, recebeu o codinome de “Beyoncé do Pará”, percebi conexões ainda

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: thikos@gmail.com.

mais evidentes entre a música tecnobrega paraense e o brega produzido em Pernambuco. Para além da presença da banda Calypso no Recife, que viria fixar residência e “montar negócio” em Recife (processo que discutiremos mais adiante), proponho aqui pensar sobre um certo embaralhamento sobre as classificações envolvendo “tecnobrega” e “brega” e dos agenciamentos geográficos e estéticos entre Pará e Pernambuco (num primeiro momento), quando se cristaliza a estética centrada na cantora de brega (Joelma e Gaby Amarantos, no contexto paraense, e também Michelle Melo, Priscila Sena, Carlinha, Palas, Dany Miller, Elisa³, entre outras, no contexto do brega pernambucano)⁴. Meu interesse é pensar como o conceito de cena musical como debatido por Straw (1997, 2006, 2013) e Janotti e Sá (2013) funcionam como formas de aproximação e agenciamentos estéticos entre Pará e Pernambuco/ Belém e Recife evocando, para além de circuitos culturais e de consumo, também formas de teatralização das cidades e das identidades, propondo olhares estéticos para os fenômenos fortemente amparados pela ideia de performance.

Chego ao hotel em que me hospedo em Belém do Pará e vou perguntar onde posso encontrar uma Festa de Aparelhagem. Lembro que o taxista que pegamos no aeroporto nos advertiu a não ir para eventos desta natureza. “É perigoso”, disse, quase balbuciando. Não levamos muito em consideração (eu viajava junto a outros três amigos) e seguimos na tentativa de ir a uma festa para tentar encontrar as “novas cantoras” do tecnobrega paraense. No hotel, também nos advertiram para não irmos. Sabendo que Gaby Amarantos é original do bairro de Jurunas, nem titubeei e indaguei qual o local para festas que havia no bairro. Fui percebendo que não éramos encorajados a ir às festas de Aparelhagem. Mais ainda, quando perguntávamos sobre estes eventos, quem nos dava a informação eram funcionários subalternos (no hotel, por exemplo, o recepcionista nos disse que não sabia nos informar, mas chamou uma camareira que “entendia tudo” de Aparelhagem). Numa cervejaria nas Docas, um local bastante turístico de Belém, quem nos deu indicativos sobre festas tecnobrega foi o garçom.

Resultado: fomos na Festa de Aparelhagem à revelia dos “conselhos” para não ir. Assistimos ao Búfalo de Marajó no Clube Florentina, em Jurunas. O Búfalo de Marajó é

³ Joelma, ex-vocalista da banda Calypso; Michelle Melo, ex-vocalista da banda Metade; Priscila Sena, ex-vocalista da banda Musa do Calypso; Carlinha, ex-vocalista da banda Kitara; Palas, da banda Ovelha Negra; Dany Miller, ex-vocalista da banda Ovelha Negra; Elisa, ex-vocalista da banda Brega.com. Percebe-se a intensa mobilidade de artistas de brega na aparição e no fim de bandas centradas na figura da mulher.

⁴ Percebemos também agenciamentos entre Rio de Janeiro (a cena musical do funk) e Recife, a partir do momento em que aparecem os MCs do brega (mestres de cerimônia) centrados na figura masculina, sexualizada, evocando a sedução e a dominação masculinas como retórica (integram este diálogo, cantores do funk carioca como Mr. Catra, MC Marcinho, MC Sapão, Bonde do Tigrão, entre outros, e os MCs do brega pernambucano, como Sheldon, MC Troia, Boco, GG, Leozinho, as duplas Metal e Cego, entre outros). Sobre este processo podemos chamar de “funkização do brega” gerando, inclusive, uma nomenclatura de uma sub-gênero musical chamado “brega funk”.

uma Aparelhagem centrada numa certa estética do vaqueiro, ligeiramente country, com os DJs usando chapéu com abas largas, camisas quadriculadas, berrantes. Tocam músicas do tecnobrega, pontuadas pelo peculiar uso dos teclados e da vocalização acelerada, o palco é repleto de telões, algo que destaca-se do ponto de vista tecnológico. Passava da 1h da madrugada quando explosões, chuva de papel picado, um berrante com luzes de néon aparentemente anuncia o ápice do espetáculo. Estou aqui descrevendo a Festa de Aparelhagem do tecnobrega paraense porque foi, em função desta vivência no evento, que comecei a perceber agenciamentos estéticos que, ora se aproximavam, ora se distanciavam, do contexto do brega em Pernambuco.

A primeira questão que se delineou foi pensar sobre permissividades entre sujeitos e classes sociais nos contextos das festas nas cidades. Percebi, neste contexto, que indo na condição de turista, há uma espécie de tentativa de reter o fluxo de figuras “alheias” ao contexto do tecnobrega e do brega – evocando, sobretudo, premissas ligadas ao perigo e à violência urbana. Esta clara separação entre turistas e fenômenos periféricos parece ser uma construção que se traduz num controle sobre as formas de fruição dos contextos urbanos. Neste sentido, Recife e Belém se aproximavam.

Uma segunda questão que se desenhou foi a clareza em torno do que se chama de tecnobrega, no contexto do Pará, e de brega, em Pernambuco. O tecnobrega paraense se configura numa confluência do “tradicional brega que fez muito sucesso no Pará nos anos 1970 com o que se convencionou chamar de brega calypso, com batidas eletrônicas aceleradas e evocação a uma sonoridade que lembra a guitarrada” (MELO e CASTRO, 2011, p. 191). Já o brega de Pernambuco mantém ligações com a música brega/romântica dos anos 1970, de artistas como Waldick Soriano, Odair José, Aguinaldo Timóteo, que se materializou na profusão de cantores no Estado de Pernambuco que eram espécies de “versões locais” destes ídolos bregas, como Reginaldo Rossi, Adilson Ramos, Augusto César, entre outros. No entanto, no contexto nordestino, seria impossível não mencionar matrizes expressivas musicais do brega em Pernambuco que derivam do forró eletrônico e também das próprias bandas de tecnobrega do Pará.

Delineia-se aqui, portanto, que o brega produzido em Pernambuco apresenta encontros e afastamentos com o tecnobrega do Pará, a partir de lógicas de mercado e de interesses de empresários que integram a cadeia produtiva da música de gêneros ultra-populares, podendo ser pensado como uma forma da música produzida no Estado encontrar disposições estéticas que a afastassem da hegemonia da cultura popular folclórica e

tradicional ao mesmo tempo que negociasse com um tipo de produção musical claramente mercadológica porém produzida à revelia dos sistemas produtivos hegemônicos ligados, por exemplo, aos circuitos de festivais (Abril pro Rock, No Ar Coquetel Molotov, Rec Beat) e que era produzida e “consumida” nos contextos periféricos sobretudo do Recife.

A teatralização da subalternidade

Para adentrar nos meandros da cena brega do Recife, é preciso posicioná-la num quadro mais macro em que outros gêneros e experiências musicais - como o Mangubeat⁵, o circuito “indie rock”, por exemplo – foram/são hegemônicos na formatação da imagem do Recife como uma “cidade musical”. Pensando nas tensões acarretadas entre as perspectivas do senso comum e as legitimações por parte do jornalismo cultural, é possível o reconhecimento de uma cultura musical do Recife que, hegemonicamente, se traduz através do Carnaval, dos festivais de música (com ênfase no rock e suas variáveis) e da cristalização do uso do Mangubeat como retranca de endereçamento, inclusive, de uma série de políticas culturais. Minha intenção é primeiramente, localizar a cultura musical do brega num quadro mais amplo e plural na cidade do Recife e, com isso, verticalizar a observação na cena, em si. É desta verticalização em tornos dos espaços e das lógicas de ocupação da música brega no contexto do Recife que faremos inferências sobre o que consideramos ser a partitura de conveniências e especialidades em torno da fruição e dos usos deste gênero musical.

A primeira questão que me aparece diz respeito às diferentes noções que uma certa estética da periferia adentra na cultura musical pernambucana. Se pensarmos que o brega que se cristaliza como música comercial em Pernambuco nos anos 2000, podemos traçar relações com o Mangubeat nos anos 1990, sobretudo a partir de matrizes estéticas da periferia. A princípio, mencionaremos ideias a respeito do periférico e do subalterno operacionalizadas de formas bastante distintas. A estética da periferia no Mangubeat apareceu na referência a uma geografia urbana que materializava conceitos em torno de uma imagética ligada à lama, à produção de música na periferia, ao pensamento conectado, no entanto, atrelando tais princípios a um gênero musical que ocupa o lugar hegemônico

⁵ O Mangubeat (também grafado como Manguebit ou Mangu beat) pode ser traduzido como um movimento de inspiração contracultural ocorrido no Recife na década de 1990 que usava do mangue como metáfora da diversidade musical de Pernambuco. Artistas que promoviam “misturas” de ritmos regionais, como o maracatu com o rock e o hip hop, despontaram neste cenário, notadamente, Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O Mangubeat influenciou bandas de Pernambuco, sendo o principal “motor” para Recife ser reconhecida midiaticamente como um “centro musical”, e permanecer com esse título até hoje.

dentro das partituras de autenticidade e valor no campo da música popular midiática: o rock. Figuras como Chico Science, que trazia traços biográficos de vivência periférica, abarcava a ideia de subalterno conectado, roqueiro/rapper, produzindo fusões sonoras “interessantes” (o rock com maracatu, rap com embolada) para uma série de mediadores culturais, notadamente jornalistas, que circunscreveram uma certa inteligência periférica que emergia naquele contexto. A álbum “Afrociberdelia”, repleto de referências a cultura negra, matrizes africanas locais, texturas eletrônicas e orgânicas de sonoridades da cultura popular e da música pop, foi um importante artefato de materialização da ideia de que a estética da periferia do Recife “falava” (uso aqui o termo “falar” numa referência ao termo no texto “Pode o Subalterno Falar?”, da indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2012). O “falar” da musicalidade da periferia recifense vinha repleto de mediadores (jornalistas, radialistas, músicos) que construíam chancelas distintivas para a produção musical destes artistas.

Os avanços políticos do Manguebeat, de agendar a cultura periférica na mídia de maneira mais ampla, no jornalismo cultural; e sobretudo na cultura musical brasileira, colocando o Recife no mapa da produção musical no contexto da década de 1990, foram significativos para se falar em torno de “qualidade da música pernambucana”, de um mercado interno de festivais e eventos e também de políticas públicas e culturais que olhou para a periferia e tentou integrar tais estéticas periféricas a padrões de música e mercado vigentes no contexto da época.

Como processo que deixa resíduos, vácuos e novos engendramentos, parece sintomático perceber como o Manguebeat pareceu evocar a necessidade de legitimação da música periférica em função da filiação a gêneros musicais hegemônicos e a mediadores culturais que funcionavam como atestadores de valor da produção cultural. Haveria, portanto, artistas musicais que “bebiam” na fonte da cultura popular, das manifestações folclóricas, do que se convencionou chamar de manifestações musicais da periferia, no entanto, sem que eles mesmos, os sujeitos periféricos se afirmassem como agentes da cadeia de produção, circulação e consumo⁶. Quando um artista da periferia do Recife produzia músicas dentro do que chamamos de “brega” e não rock, rap ou, num sentido mais difuso “Manguebeat”, havia ali uma espécie de tomada de posição, que poderíamos ler como ideológica e emancipadora, no entanto, preferimos pensar no lugar de uma outra estética possível, que conecta claramente um mercado, ideias de “viver de música”, da

⁶ Falar sobre a centralidade de Chico Science e Nação Zumbi significa mencionar importantes mediadores culturais como Paulo André Pires, do Abril pro Rock; os jornalistas Renato L., Marcelo Pereira, entre outros.

junção de músicos sob a forte tutela empresarial e de uma música de consumo fácil, efêmero e que busca o hit comercial e, portanto, pop. Percebe-se também uma espécie de atravessamento do artista diante das dinâmicas de produção e circulação de suas canções, sem a chancela de mediadores legitimados, “letrados” e atestadores do valor musical.

No momento em que estou pensando num certo sujeito que toma decisões artísticas, estéticas, constrói ideias em torno do seu discurso, daquilo que lhe impele a seguir na carreira artística, parece propício pensar na noção de teatralização como debatida por Nestor García Canclini (2000). Dentro das disputas culturais, teatralizar fenômenos, colocá-los em cena, atribuir-lhe sentido e evocar disposições sensíveis, significa discutir ações estratégicas de representação de poder. Canclini nos lembra que para que tradições sirvam de legitimação para aqueles que a construíram ou se apropriaram delas, seria necessário “colocá-las em cena”. O patrimônio, segundo o autor, existe como força política na medida em que é teatralizado, em comemorações, monumentos, museus. Frequentemente somos interpelados por “palcos simbólicos” em que “grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem” (CANCLINI, 2000, p. 162)

Talvez caiba aqui a reflexão em torno de que “espetáculo de origem” da musicalidade periférica fomos apresentados? Seja através das políticas culturais, dos instrumentais de Estado ou mesmo por curadores e festivais de música de Pernambuco. Ou em que medida o Mangubeat soa como importante forma de teatralização da subalternidade recifense, a partir de um conjunto de performances, gêneros musicais e espaços que atenderam a uma certa ideia de construção de uma tradição – já marcada desde por exemplo o Movimento Armorial. Meu interesse, no entanto, é avançar e adentrar os espaços e a formação de uma cultura musical nas periferias do Recife.

Espacialidades bregueiras

Para debater com mais detimento estas questões aqui elencadas, precisamos conhecer as espacialidades que foram centrais na constituição da cena brega do Recife, tomando a noção de cena como discutida por Will Straw e elencada por Simone Sá (2013), a partir da noção de que: trata-se de um ambiente local ou global, marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais, que supõe o processamento de referência de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a outros gêneros, apontando para fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis e que

supõem demarcações territoriais a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e dos circuitos imateriais da cibercultura (SÁ, 2013, p. 29) Nesta direção, espaços codificados por gêneros musicais populares funcionam como articuladores da permissividade da ocupação da música brega nas lógicas de consumo no Recife.

Historicizar os ambientes performáticos numa cena musical é uma atividade fundamental para compreender como espacialidades são agentes de interpretação de uma geografia humana que se atrela a gêneros musicais. Pensar a existência de uma cena brega do Recife, com a experiência estética de um gênero musical, as corporalidades dos sujeitos, os deslocamentos urbanos dos frequentadores, toda a economia da cultura resultante de empresários, casas de shows, espaços de circulação e consumo dos produtos (arquivos de MP3, CDs e DVDs piratas), significa perceber tal cenário como resultante de (re)organizações, outras combinações e ambientes de performatização de gêneros musicais populares. Em síntese, a cena brega do Recife deve ser pensada como constituída por vestígios de sonoridades de gêneros musicais populares, ambientes em que tais sonoridades foram performatizadas, engajamentos dos sujeitos nestas espacialidades e, sobretudo, enunciações que cristalizaram modos de fruir a musicalidade popular pernambucana.

Na cena brega do Recife, trazer à tona uma perspectiva histórica sobre os espaços de lazer e entretenimento auxilia na compreensão dos encaixes e tensões relativos aos diálogos entre estéticas dos gêneros musicais populares. Dessa forma, não se pode pensar a cena brega do Recife sem recorrer aos espaços ligados ao pagode romântico, à suingueira⁷ e ao samba como “brechas” da entrada dos artistas de brega na cultura do entretenimento. Na noite recifense nos anos 1990, assistíamos à presença maciça das pagoderias, casas dedicadas a grupos de pagode tanto locais quanto nacionais, que funcionavam como espaços de lazer tanto na periferia da cidade, quando nas áreas centrais e nos bairros mais nobres da Zona Sul. A tentativa é entender como o brega foi ocupando as espacialidades, primeiramente da periferia, migrando, em seguida, para a Zona Sul do Recife, numa lógica de negociação com outro gênero musical popular, que vamos chamar aqui genericamente de “pagode”. Lançamos a questão: como artistas ligados ao universo bregueiro no Recife foram, gradativamente, deixando de ser “estranhos” em casas noturnas voltadas à classe média recifense e passando a ser “legítimos” nestes espaços?

Circuitos de lazer: das pagoderias às casas de brega

⁷ Nomenclatura que soa como uma síntese da junção entre o pagode baiano e a axé music.

As casas de entretenimento popular que traziam atrativos de pagode ainda nos anos 1990 podem ser pensadas a partir de endereçamentos geográficos: não exclusivamente o Recife, mas sobretudo a Região Metropolitana (que compreende, além da capital pernambucana, outros municípios como Jaboatão dos Guararapes, Cabo de Santo Agostinho, Olinda, Paulista, Camaragibe, Abreu e Lima). Formas de endereçamento foram fundamentais para a inserção do brega na partitura de fruição dos frequentadores destes espaços. As casas de pagode da Zona Sul (bairros de Boa Viagem, Pina, Piedade, Candeias, Imbiribeira) centravam seus atrativos em diálogos entre pagode e axé music, enquanto que, na Zona Norte (Casa Amarela, Ibura, Jardim São Paulo, entre outros), a negociação entre artistas de pagode e de brega sempre foram – digamos - mais abertas⁸.

O Pagode da Adega, da Lulagem, Entre Amigos – O Bode, na segunda metade da década de 1990, eram *points* na Zona Sul, que tinham o foco de suas noitadas, a presença de “gente bonita” que se encontrava “depois da praia”. Entre os atrativos, grupos de pagode constituídos quase sempre por garotos de classe média, estudantes universitários, como Pagunça e Padang, e bandas com repertório de axé music⁹. Esta aproximação entre o pagode e a axé music tinha constituinte de viabilidade econômica: grande parte dos empresários, proprietários de pagoderias da Zona Sul do Recife, eram também “donos” de blocos de Carnaval que “saíam” no Recifolia – a micareta que acontecia no Recife neste período. Esta deliberada aproximação entre pagode e axé music gerou uma certa blindagem a outros gêneros musicais como constituintes de atrativos nas pagoderias da Zona Sul.

Em contrapartida, locais como o Pagode da Wanda, Espaço Aberto, Galpão 40 Graus, entre outros, que integravam o “circuito pagodeiro” da Zona Norte (envolvendo o que comumente se chama de periferia do Recife) a ausência de ligações entre empresários do entretenimento e as lógicas da axé music, gerou um ambiente de maior permissividade para os artistas do brega – sem falar, obviamente, de uma aproximação geográfica entre as residências dos próprios artistas e os locais de entretenimento. Numa escala menor, é possível inclusive, trazer à tona evidências de proprietários de pagoderias da Zona Norte que mudaram o negócio e adentraram na lógica de empresariar artistas do brega.

⁸ Podemos pensar também numa geografia distintiva dos espaços de shows: havia aqueles mais “nobres” na área de entretenimento, como o Circo Maluco Beleza (reduzido onde jovens da classe média se reuniam, frequentemente, para shows de *axé music*), o Clube Português ou o Pavilhão do Centro de Convenções também cediam seus palcos para apresentações de grupos de pagode.

⁹ Lembremos que os anos 1990 foram centrais na cristalização da axé music e das micaretas, os Carnavais fora de época num modelo de entretenimento gerado nos padrões da folia de Salvador.

Formatava-se, assim, um circuito de espacialidades de música popular na cidade do Recife. De maneira geral, na virada dos anos 1990 para 2000, a cultura de lazer e entretenimento popular da cidade estava dividida da seguinte forma:

1. as pagoderias seguiam atraindo grande parte da massa de jovens, tanto com os grupos de pagode propriamente ditos, quanto com artistas oriundos da axé music, do funk ou em dias temáticos com os chamados “banhos de espuma”¹⁰. Estabelecimentos como o Veleiro do Guaiamum e o Caldeirão, localizados em bairros nobres como Espinheiro e Casa Forte, ou pagoderias situadas em Boa Viagem, davam a tônica neste formato de festa. É curioso perceber que não havia uma segmentação dos espaços por classe social, pois grupos de pagode como Sassarico, Pagança ou Padang tocavam tanto nas pagoderias da Zona Sul (usual reduto da classe média), quanto nas casas de pagode da Zona Norte;
2. os clubes de bairro passavam a despertar interesse dos jovens das periferias do Recife e atraíam grupos de pagode para suas programações culturais, outrora dedicada exclusivamente, por exemplo, à seresta, promovendo uma mescla de atrações de ordem mais “romântica” e “dor-de-cotovelo”, com o “alto astral” dos pagodeiros. Fazem parte deste segmento, locais como o Clube das Pás, em Campo Grande, o Atlético Clube de Amadores, em Afogados, o Treze do Vasco, em Vasco da Gama, o Intermunicipal de Prazeres, em Jaboatão dos Guararapes e o Jaboatonense, em Jaboatão Velho – grande parte desses clubes de bairro integram políticas públicas de descentralização do entretenimento popular;
3. as casas de serestas eram estabelecimentos em que se concentravam atrações mais ligadas à música romântica, com shows de artistas como Daniel Bueno, Reginaldo Rossi, Nádia Maia e, inevitavelmente, atrativos relacionados à Jovem Guarda, como Renato e Seus Blue Caps, The Fevers e cantores “da fossa” como Núbia Lafayette, Cauby Peixoto e Waleska. Estes locais agregavam, substancialmente, pessoas “mais velhas”, muitas vezes, interessadas em relembrar grandes sucessos do cancionário popular, de preferência, com um “copo de uísque na mão”;
4. os forrogodes eram espaços em que oscilavam atrações de pagode e de forró, agregando de maneira mais evidente o público jovem, muitas vezes, universitário. Grande parte dos espaços de forrogode se localizavam perto de universidades particulares do Recife (Feitiço

¹⁰ Uma prática que se assemelhava ao quadro da Banheira do Gugu, do Domingo Legal, em que, a certa hora, em meio a um show de pagode, jogava-se espuma na platéia e se iniciava uma “guerra” de mela-mela que se convertia num jogo de paquera e sedução.

Tropical, Pappillon). Nestes locais, era possível entender a reverberação de que o forró rompia com a sazonalidade do período das festas juninas. Mais especificamente o forró da chamada *oxente music*, movimentação em torno de grupos como Magníficos, Mastruz com Leite e outros, oriundos, grande parte, do Ceará, e que ganhavam divulgação através da rádio Som Zoom Sat, gerando público em todo o Nordeste.

É da confluência do clima de “azaração” das pagoderias, em consonância com a lógica da “dor de cotovelo” dos clubes de seresta e das formas de engajamento, dança e flerte do forró da *oxente music* que os clubes de bairro se tornam locais propícios à gênese de uma cultura da música brega contemporânea. Obviamente que as espacialidades só agregam o brega porque há instituições no que se convencionou chamar de circuito de cultura (HERSCHMANN, 2007), ou seja, níveis de institucionalidade numa dinâmica híbrida, territorializada e protagonizada por atores sociais. Entender a cena brega do Recife diante deste quadro significa apontar para o reconhecimento destes atores sociais.

O deslizar do brega pela Avenida Conde da Boa Vista

Novembro de 2015. Estou no centro do Recife, na Rua Sete de Setembro, esquina com a Avenida Conde da Boa Vista. É a temporada do festival Janela Internacional de Cinema, que ocorre no Cinema São Luiz. Não costumo ir ao centro da cidade e, quando vou, passo de carro, vidros fechados, ar condicionado do automóvel ligado. Não ouço os sons da cidade. Ouço a música que eu disponho no meu carro – ambiente privado – enquanto circulo pelas ruas históricas do centro. Olhando para aquelas ruas, esquinas, de dentro de meu automóvel, música alta, pareço estar diante de um videoclipe. “Quando você coloca um fone de ouvido e vai passear pela cidade, a vida vira um videoclipe”, escreveu Bianca Ramoneda. Esta percepção ao mesmo tempo que me isola da cidade, também me conecta (DENORA, 2013), aciona questões em torno da realização de percursos e acionamentos muito pessoais – e possíveis – na relação entre música e cidade. Se estou ouvindo uma música de Rihanna, no meu carro, a paisagem se orienta, sob meu olhar, a partir da narrativa da cantora pop. O Recife vira um pouco Bridgetown, a capital de Barbados, terra nativa da cantora Rihanna. O cotidiano encontra-se atravessado por sons que vai se intercalando, interpenetrando, agenciando, aparecendo, sumindo, criando enlaces possíveis entre ruídos, sons, músicas, vozes.

Saio do carro, caminho pela Avenida Conde da Boa Vista. Agora, não me encontro mais sob a regência da sonoridade que quero ouvir. Sou um corpo interpelado pelas materialidades sonoras que me interrogam, me acionam, me tocam. Na caminhada pelas calçadas sujas da Avenida Conde da Boa Vista e ruas adjacentes, ouço maciçamente música brega. Esta avenida é, digamos, a artéria central do Recife, inicia-se na Ponte Duarte Coelho (que encena, por exemplo, a estátua do Galo da Madrugada, durante o período carnavalesco) e termina na Rua Dom Bosco - seu prolongamento passa a se chamar Avenida Carlos de Lima Cavalcanti, cortando os bairros da Boa Vista e Soledade. Por ela, todos os dias, cerca de 400 mil pessoas e 9.700 veículos circulam, segundo dados da Prefeitura do Recife e do Grande Recife Consórcio de Transporte. Ao ser inserido neste contexto musical através de uma localidade, estou adentrando também a um conceito proposto por Micael Herschmann e Cintia Fernandes (2012): uma territorialidade sônico-musical. Com esta noção,

“busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados. Muitas vezes, a decisão da área que será ocupada pela música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 13)

Os autores propõe uma espécie de indicação metodológica em torno da escolha de locais a serem investigados, como partitura de questões que ligam os tecidos urbanos e as ocupações e deslizamentos sônico-musicais. “Estas territorialidades – mais ou menos temporárias -, pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais)” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 13) Meu recorte em torno da Conde da Boa Vista se dá em função das problemáticas que esta via fornece do ponto de vista sônico-musical. Percebo a avenida como uma espécie de epicentro sonoro que adquire importância mercadológica em função do enorme fluxo de pessoas que por ali circulam – historicamente, a via se edificou como ambiente de comércio e negócios desde sua obra inicial em 1840 e, já em 1870, no trecho que compõe o espaço entre a Rua da Aurora e a Rua do Hospício, a avenida passou também a ser local de lazer e entretenimento. Percebe-se que a Conde da Boa Vista, em função deste duplo endereçamento (é uma via “comercial” e também de “lazer”), adquire uma centralidade em torno de sua relevância para a cidade. Se a música e os sons da Avenida Conde da Boa Vista, historicamente, se construíram a

partir dos bares, das lanchonetes e dos automóveis que por ali circulam, entre os anos de 2007 e 2008, com a implantação do Corredor Leste-Oeste, que ergueu um conjunto de paradas de ônibus ao longo da via, assistiu-se a uma dinâmica de circulação do ambiente que perpassou a espera pelo ônibus nas paradas, os agenciamentos ligados ao ócio e o comércio de ambulantes culturais, que comercializam produtos culturais, quase sempre pirateados, como DVDs e CDs, livros, óculos, roupas, entre outros.

O hábito de esperar na Avenida Conde da Boa Vista aciona um agregar (de público, de comércio) que faz com que a avenida adquira status de um local de inúmeros agregamentos e atravessamentos, interessante para o comércio e para a divulgação de ações e produtos populares. A Avenida Conde da Boa Vista é assim percebida através de sua vocação mercadológica e midiática, local por exemplo, em que ocorrem as manifestações culturais e políticas da cidade, algumas já deslocadas para outros ambientes, como a Parada Gay, o desfile de 7 de Setembro, passeatas e a passagem de blocos de carnaval. Percebe-se também a importância política do local, uma vez que, realizar qualquer ato nela significa estancar o fluxo de transportes coletivos na cidade, causando transtornos no trânsito. É portanto, na Avenida Conde da Boa Vista que a música brega me interpela, enquanto agenciamento público. Mesmo que eu não ouça música brega, não conheça os artistas, não saiba do “último hit”, passear pela Conde da Boa Vista é uma espécie de indicativo de contato com a musicalidade bregueira, que habita os vendedores ambulantes de CDs e DVDs piratas e também os aparelhos celulares dos sujeitos em trânsito no cotidiano.

A Conde da Boa Vista reconfigura, de alguma maneira, os territórios do Recife, gerando novas cartografias e mapas sônicos-acústicos da cidade. Se pensarmos a música brega como de matriz das periferias recifenses, através da presença destas sonoridades no espaço do centro da cidade, vivenciamos experiências estéticas que se sobrepõem: a circulação pelo centro da cidade, o acionamento musical periférico. A periferia está presente no centro através da música brega. O deslocar centro-periferia se dá fisicamente através dos deslizamentos entre canções que são produzidas em contextos periféricos, fruídas em centros, transformando o “espaço” num “lugar”. Pensamos aqui a cidade, através da máxima de “artes do fazer” cotidiano, como postula De Certeau (1994), como um espaço comunicacional-interacional vivido nas dinâmicas socioculturais e ambientais, nos modos de presença, no compartilhamento e dissensos sobre gostos e nas significações entre urbanidades e sujeitos.

Nas entrâncias da Avenida Conde da Boa Vista, podemos percebê-la como espaço democrático, de encontros e tensões no cotidiano da cidade. A música brega, de forte conteúdo erótico-sexual, encontra o cancionero evangélico (gospel) também de enorme apelo comercial, entre os comerciantes e ambulantes de produtos culturais pirateados. Estes encontros e tensões fazem parte da vivência urbana, em que o desafio de conviver e tolerar a diferença integra questões éticas da vida pública. Entende-se a vida pública como repleta de conflitos, dissensos, situações inesperadas, conservadoras; no entanto, uma vez que tomamos o desafio de tolerar e conviver, a Avenida Conde da Boa Vista é uma metáfora de atravessamentos de classes sociais, faixas etárias, raça, gênero que talvez nos leve a discutir aquilo que Canclini (2005) chama de promoção de “ações cidadãs a partir de uma ética intercultural”. Uma vez que estou na Avenida Conde da Boa Vista e sou interpelado pela música brega, gospel, funk, entre outros gêneros musicais possíveis, coloco em prática uma série de confrontos, intercâmbios identitários e comunicacionais vivenciados em tempos de globalização. Numa leitura de Canclini (2011) para visualização destas práticas na música de rua no Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes apontam que

“Essas práticas interculturais não se reduziram em acordos econômicos nem apenas nas práticas multiculturalistas – que estiveram presentes no debate das últimas décadas do século XX – nas quais se admite a diversidade cultural a partir da diferença sublinhada por políticas de tolerância e respeito, mas que, por vezes, acabaram por reforçar segregação social” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 30)

Caminhar pela Avenida Conde da Boa Vista significa ser interpelado pela diferença, colocar os sujeitos urbanos em contato com outras estéticas, outras ideias de centro da cidade, que remonta às periferias e às maneiras de se deslocar de forma democrática. O tecido urbano é este ambiente em que praticamos lógicas de cidadania cultural, sobretudo no tocante às músicas e suas estéticas dissonantes.

Os encontros na Avenida Conde da Boa Vista estão longe de serem apenas interações em que se pratica o exercício da diferença. Naturalmente, a música que não estamos ouvindo porque queremos causa incômodo (TROTТА, 2016) de forma a que somos impelidos a pensar sobre o lugar do Outro na cidade. A presença da música brega no contexto do centro do Recife pode ser pensada na ordem do dissenso, daquilo que também afasta e propõe novas instâncias de segregação. Por isso, destacamos a associação que a música brega tem com o mercado informal e pirata. Neste sentido, podemos vislumbrar os embates entre o comércio informal dos grandes magazines do centro do Recife, lojas de

departamento, shopping centers e os camelôs, os fiteiros e as “bancas” de DVDs e CDs piratas. A formalidade do comércio institucionalizado contra a informalidade dos camelôs é um acionamento de valor associativo da música brega. Ao brega, cabe a informalidade, o mercado paralelo, sem a chancela dos grandes conglomerados de comércio. Observo aqui uma dinâmica de consumo que talvez se circunscreva ao embate entre as Lojas Americanas (uma loja de departamentos que se notorizou em comercializar CDs e DVDs originais, direto das grandes gravadoras, a preços populares) e os vendedores de DVDs e CDs piratas que, por vezes, armam seu comércio “na porta” das Americanas. A música brega, portanto, vem atrelada a valores ligados à pirataria, desordem do sistema formal do capitalismo e, portanto, caos institucional.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Consumidores e Cidadãos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. **De La Diversidad a La Interculturalidad**. In: CANCLINI, N.G. (org) *Conflictos Interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DENORA, T. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FERNANDES, C.S. e HERSCHMANN, M. **Música nas Ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HERSCHMANN, M. **Lapa: Cidade da Música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

JANOTTI, J. e SÁ, S.P. (org). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

MELO, O.B. e CASTRO, O. **Apropriação de Tecnologias e Produção Cultural: Inovações em Cenas Musicais da Região Norte**. In: HERSCHMANN, Micael. *Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 187-210.

SPIVAK, G.C. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STRAW, W. **Communities and Scenes in Popular Music**. In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah. (org). *The Subcultures Reader*. Londres: Routledge, 1997.

_____. **Scenes and Sensibilities**. *Revista E-Compós*. n.6., v.1. Brasília: Compós, 2006. p. 22-28.

_____. **Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas**. In: JANOTTI, Jeder e SÁ, Simone (org). *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.

TROTTA, F. **A Música que Incomoda**. Palestra proferida na Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.