

QUEBRAR O SILÊNCIO. REINVENTAR O LUGAR. AS CIDADES MUSICAIS AO SOM DO BREGA

BREAK THE SILENCE. REINVENT THE PLACE. MUSICAL CITIES TO THE SOUND OF BREGA

Paula Guerra

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, GRIFITH CENTER FOR SOCIAL AND CULTURAL RESEARCH

Resumo: A partir de géneros musicais como o bregafunk e o tecnobrega, pretendemos analisar a materialização do conceito de cidades musicais, a par do enlace destes géneros musicais em relação às emergentes perspetivas decoloniais. Concomitantemente, e aliado a esta perspetiva, também introduzimos o conceito de criatividade tecno-vernacular, enquanto uma forma de agência artística-tecnológica (GASKINS, 2019) que pode ser usada para descrever os modos como ferramentas ou dispositivos externos podem auxiliar grupos sociais marginalizados a manifestarem-se. Assim, apoiados numa metodologia de carácter qualitativo e de reflexão socio-histórica, temos como principal objetivo analisar a evolução destes dois géneros musicais até à atualidade, ao passo que pretendemos enveredar por uma exploração teórico-concetual aprofundada acerca das manifestações artísticas do Sul Global, mais especificamente em Belém e em Pernambuco.

Palavras-chave: Sul Global, bregafunk e tecnobrega, cidades musicais, decolonial, criatividade tecno-vernacular.

Abstract: *This article makes considerations about Cais das Artes, located in the city of Vitória, Espírito Santo, Brazil, and which has been under construction since 2007, and the National Coach Museum (2008-2016) in Lisbon, Portugal. Both projects were designed by the award-winning Espírito Santo architect Paulo Mendes da Rocha. The research seeks to highlight the practice of architecture and proposes an investigation into museums as the main focus. Therefore, the text tries to emphasize the statement to the praxis, even though the Cais das Artes is, today, a monument to ruin. These two cultural facilities, with very similar characteristics and located in areas marked by port dynamics, which give an extraordinary dimension to the place, encourage a dialogical reading in which, in my opinion, the social, museological and cultural fields meet. Therefore, I seek to demonstrate the social place of the museum, based on the sociomuseology school of thought, centered on architecture, which amalgamates what is effectively in dispute: museum, city and society.*

Keywords: *Global South, bregafunk and tecnobrega, musical cities, decolonial, techno-vernacular creativity.*

1. Para uma topofilia dos lugares. As cidades musicais como ponto de partida

Quando falamos de cidades musicais¹, é justificável focalizarmos apenas na música. Mas as cidades musicais são bem mais do que isso. A música nas cidades é aquela levada a cabo por todos os residentes, pelos transportes públicos e privados, pelo planejamento urbano, etc. (ADHITYA, 2017). O conceito de cidade musical encontra-se em linha com a teoria da *rhythmanalysis* defendida por Lefebvre (2004), pois esta incita-nos a compreender as cidades através dos seus ritmos. Para este filósofo francês, a cidade era uma verdadeira sinfonia, com ritmos por todo o lado. E são vários os ritmos. Lefebvre (2004) fala de *environmental rhythms* [ritmos ambientais], aqueles que ocorrem naturalmente, como o passar das estações do ano; os *man-made rhythms* [ritmos criados pelo Homem] que remetem para a organização da vida urbana nas cidades; bem como, os *social and cultural rhythms* [ritmos sociais e culturais] que têm o seu melhor exemplo nas badaladas dos sinos das igrejas. Assim sendo, cada cidade tem o seu próprio ritmo. E esses padrões são apelidados de *place temporalities* [temporalidades espaciais].

Simultaneamente, desde a década de 1960 que se tem avançado com o conceito de *soundscape* (Schafer, 1969) para remontar aos sons da cidade, do espaço, dos lugares. Este conceito surgiu - inicialmente - muito

arrolado com o temor acerca da qualidade acústica com o aumento da industrialização e da urbanização; na exata medida em que esses processos impediram - na terminologia de Lefebvre - a audição dos *environmental rhythms*. E à semelhança do que aconteceu com os trabalhos de Simmel (1976), Schafer estava muito preocupado com o impacto que isso teria no bem-estar físico e psicológico das pessoas. Impõe-se, neste ponto, explicitar o que se entende por lugar. Cresswell (2004, p. 7) diz que se trata de um “espaço que as pessoas tornaram significativo”, ou seja, quando falamos aqui de lugar não nos reportamos unicamente à dimensão geográfica e física, mas sim às representações simbólicas que lhe estão subjacentes.

Ora, como defendem vários autores, a música tem um papel central na elaboração de um sentimento de lugar. Autores como Stokes (1997) referem que a música, em muitos casos, é entendida como a “alma” de determinados lugares. É por isso que podemos afirmar - sem problemas - que a música e o lugar estão interligados e devem ser entendidos em convergência. Apesar do esboroamento dos espaços e da sua correlativa perda de importância, consequência das tecnologias de informação e seus fluxos globalizantes, o lugar continua a deter um papel central na vida as pessoas. E na música, também. É um mediador crucial para se atribuir significado à música como já o provamos anteriormente (GUERRA, 2020a). Assim, a música tem sempre um suporte espacial. É sempre produzida ou consumida em algum lado. Daí ser impossível dissociar música e lugar. Mais, este lugar fornece um contexto social no qual a música é produzida ou consumida.

São emblemáticos os casos da Motown, de Manchester ou do Seattle Sound que têm sido

1 Este artigo insere-se no projeto Sons Perdidos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times, vinculado ao Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e ao Griffith Center for Social and Cultural Research. Igualmente, também se enquadra no desenvolvimento do “Projeto Identificando Potencialidades nas Cenas Locais e Subsidiando Políticas Culturais renovadas para as principais Cidades Musicais” Edital Pró-Humanidades, Linha 5B, CNPq/MCTI/FNDCT 40/2022, processo: 409567/2022-1 financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil.

profusamente usados para descrever uma ligação entre estilos musicais e lugares urbanos (GUERRA, 2020b). Bennett (2002) considera que os vários estudos sobre a relação entre música e lugar incidiram essencialmente em condições socioeconómicas tendentes à produção de música (FINNEGAN, 1989; COHEN, 1991); nas narrativas entre local e identidade construídas por músicos locais (SHANK, 1994); nas relações entre lugar, música e identidade étnica (STOKES, 1994) e nas modalidades pelas quais determinados géneros musicais são apropriados, retrabalhados e inseridos em significados locais (MITCHELL, 1996). Bennett (2002, p.87), no seu estudo sobre o Canterbury Sound, procura entender como “uma nova geração de fãs construíram um discurso da música de Canterbury que tenta definir esta última (o Canterbury Sound) como um som ‘lugar’ com características moldadas pela experiência quotidiana dos músicos na cidade de Canterbury”. E isso aconteceu fruto do acionamento do conceito de urban mythscapes adaptado da theory of scapes postulada por Appadurai (1990). O conceito de urban mythscape vai permitir estudar as relações entre música e lugar com base noutros critérios, nomeadamente enquanto forma de entender as constantes mudanças entre cenários físicos e sociais. Mas, acima de tudo, enfatiza o papel dos média na criação de espaços musicais, naquilo que apelida de musical mythscapes. E estes musical mythscapes estão próximos das cidades musicais enunciadas anteriormente, pois assumem-se como âncoras através das quais os atores sociais procuram estabelecer sentidos e pertenças num mundo cada vez mais caracterizado pela rapidez e a instabilidade.

Ouvir música, para Cook (1990), é uma prática imaginativa. E essa reinterpretação pode assumir diferentes formas de associação entre a

música e os lugares como defendem Bolderman e Reijnders (2019). Primeiro, a música associa-se a lugares através de sons, isto é, certas formas de instrumentalização. É, neste escopo, que o tango é associado à Argentina e as gaitas-de-fole à Escócia. Existe uma segunda forma de agremiação entre música e lugar que se focaliza em aspetos como as letras musicais ou capas de álbuns levam a associações com certos espaços. Não despreciando é o grupamento da música a lugares por via da ligação a momentos específicos da trajetória de artistas. Veja-se a fase de Berlim de David Bowie: o espaço torna-se como que uma fonte de criatividade essencial para se compreender o artista. Outros locais tornam-se tão associados a um dado género ou artista que acabam por se tornar locais de peregrinação, como é o caso de Graceland. Mas a música também se encontra articulada aos espaços em que foi produzida e consumida. São os host-places na aceção de Urry e Larsen (2011, p.18) ou as rock metropolis (Regev, 2013). As cidades musicais são a combinação de duas ou mais destas formas de associação. Talvez nenhuma cidade capture isto melhor do que Liverpool e da sua associação com os Beatles (BOLDERMAN, 2018).

Porém, continuamos a não compreender como se processam as representações que as pessoas criam em e face a certos lugares. Bowen (1997) examinou como os ouvintes capturaram a música Margaritaville de Jimmy Buffett. São inúmeros os fãs que se lançaram na procura desta cidade através dos sinais que encontraram na letra da música.

E estas representações dos lugares em função das músicas fundam-se numa problemática sociológica complexa. A música fornece um soundtrack ou inherited memories como referem Keightley e Pickering (2012) para a nossa trajetória biográfica. A ligação da

música ou de certas músicas a uma fase muito específica da vida - encontros amorosos, férias, etc. – é inelutável. Torna-se mesmo possível estabelecer ligações entre a trajetória de vida e certos lugares através da música (DENORA, 1999; GUERRA, 2021a). Empiricamente, isto pode ser comprovado pelo estudo de Bolderman e Reijnders (2019). Numa análise linguística às entrevistas, os autores constatam a elevada utilização de hipálage, isto é, um processo através do qual o estado de espírito do ouvinte é transmovido para o lugar, acabando mesmo por se tornar parte da identidade desse lugar. Este processo permite epitomizar a melancolia de Paris ou a vadiagem de Lisboa (GUERRA, 2021b).

Bolderman (2018), apoiando-se no conceito de topofilia de Tuan (1974), avança com uma proposta de topofilia musical, quer dizer, o papel da música na ligação afetiva a um lugar. Mais especificamente, trata-se do amor por um lugar devido à música e do impacto que isto tem na formulação de determinadas identidades locais. Citando a autora (BOLDERMAN, 2018, p.102):

Eu concetualizo a topofilia musical como um processo cíclico de criação de significado, no qual os lugares relacionados com a música são apropriados por múltiplos atores, como os ouvintes de música, as indústrias do turismo, os meios de comunicação social, bem como os habitantes locais, envolvendo uma interação múltipla entre sons musicais, imagens, textos e lugares.

2. Só no passinho do bregafunk

O bregafunk associa-se a uma perspetiva histórica dos estudos da musicologia brasileiros. As suas composições de ritmos transnacionais contribuem, de grosso modo, para a necessidade de o mesmo ser analisado e inserido numa abordagem sociológica mais alargada. Historicamente, no contexto da

sociedade brasileira, a música pode ser vista como uma expressão de atos de resistência individuais e coletivos, uma vez que os ritmos frenéticos foram utilizados para contrariar a opressão vivenciada durante o período colonial (MOREAU, 2022). Com fundamento nesse passado histórico-social, podemos afirmar que, ainda na atualidade, o bregafunk possui como principal característica a resistência, a afirmação e o empoderamento, sendo que agora o mesmo será direcionado face ao funk massificado. Paralelamente, também é importante mencionar que este género musical possui uma forte componente estético-visual que faz com que ele possa ser caracterizado enquanto produto estético-político (GUERRA ET AL., 2021) visando uma lógica de contestação. Albuquerque (2018) refere que o bregafunk deixou de ser um género musical e passou a ser um movimento cultural, dominando as periferias de Pernambuco há mais de uma década.

O brega pode ser interpretado como sendo o antepassado do contemporâneo tecnobrega - um género musical que tem as suas raízes nas regiões de Belém e do Pará. Deste modo, o tecnobrega representa uma mistura de ritmos caribenhos, bem como possui uma forte componente visual e estética tecnológica. Na senda de Soares (2016), podemos aferir que o brega foi inicialmente produzido com o intuito de ser um género musical romântico, algo que teve um enorme ímpeto durante a década de 1970, sendo de destacar nomes de artistas como Odair José², Lindomar Castilho³ e Reginaldo

2 Odair José de Araújo é um cantor e compositor brasileiro, de estilo popular-romântico. Surgiu no cenário musical brasileiro na década de 70. Com mais de 50 anos de carreira, lançou mais de 40 discos, entre álbuns originais, ao vivo, coletâneas e versões em espanhol.

3 Lindomar Castilho, nome artístico de Lindomar Cabral, é um ex-cantor e instrumentista brasileiro. Ficou famoso pela

Rossi⁴ (ver Figuras 1, 2 e 3). Na verdade, desde então, que esse gênero musical tem vindo a

Figuras 1, 2 e 3, da esquerda para direita:

Odair José, Fonte: O Globo. <https://valor.globo.com/eu-e/coluna/o-brega-cult-de-odair-jose.html>.

Lindomar Castilho e a capa do álbum "Filho do Povo" (1976). Fonte: <https://www.deezer.com/br/album/119685832>

Reginaldo Rossi e a capa do álbum "À procura de você" (1970). Fonte: <https://www.discogs.com/release/8961804-Reginaldo-Rossi-%C3%80-Procura-De-Voc%C3%AA>



plasmar um conjunto de mudanças sociais, culturais, políticas e tecnológicas. Mais ainda, para Moreau (2022), o bregafunk é resultado da inspiração num modelo artístico onde se mesclam os princípios da música underground, o funk ostentação de São Paulo, o funk do Rio de Janeiro, ou mesmo o hip-hop e o sertanejo. Um aspeto interessante é que, tal como esses gêneros musicais (hip-hop, funk ostentação e funk Rio), o bregafunk sempre esteve confinado às margens das grandes cidades, dando origem

música-baião "Chamarada" e pelo bolero "Você É Doida Demais", que se tornou mais conhecido no Brasil através da série Os Normais da Rede Globo.

4 Reginaldo Rossi, nome artístico de Reginaldo Rodrigues dos Santos, foi um cantor e compositor brasileiro, conhecido como o "Rei do Brega"

a pequenas/microcidades musicais, inseridas em grandes polos metropolitanos.

Retomando a ideia de Moreau (2022), o bregafunk surge como uma manifestação da cultura popular fundado um ecossistema cultural-artístico-musical pleno (GUERRA; LAMONTAGNE, 2023). Na década de 1980, o bregafunk chegou à cidade de Recife e a Pernambuco quando artistas como Milkshake, Mastermix e Djs Ricardinho e Ivanildo pretenderam ostentar o gênero musical numa festa com cerca de mil pessoas em diferentes áreas da cidade do Recife. Paralelamente, desde a década de 1980, que o bregafunk se tem desenvolvido em espaços reconhecidos nas cidades e em bares. No início dos anos 2000, o uso cada vez mais massificado dos computadores e dos telemóveis fez com que



Figura 4:
Mc Loma e as Gêmeas Lacação, 2018.
Fonte: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/envolvimento-de-mc-loma-supera-vai-malandra-spotify/>

o bregafunk assumisse uma nova posição no panorama da produção musical, tornando-se muito mais tecnológico. Aliás, em 2018, os média foram responsáveis pelo sucesso de "Envolvimento" de Mc Loma⁵ e das Gêmeas Lacação. Dentro do gênero do bregafunk, o videoclipe caseiro destas jovens tornou-se no "hit de carnaval" desse ano (ver figura 4).

Não podemos deixar de exprimir que o bregafunk se arrola com um processo coletivo de resignificação e de contestação, sendo possível

5 Conhecida por colocar um tom característico de comédia em seus clipes, onde o sucesso foi tanto que o hit alcançou a primeira posição na lista "As 50 virais do mundo" do Spotify e alcançou mais de 287 milhões de visualizações no YouTube.

introduzir aí a perspectiva decolonial. Em 2017, o bregafunk passou a ser reconhecido como uma das expressões artísticas de Pernambuco, estando ao mesmo nível de outras práticas artísticas, tais como o frevo ou a ciranda. Com efeito, o seu reconhecimento apenas veio institucionalizar a ideia de que géneros musicais como o bregafunk são cada vez mais (e ainda na atualidade) utilizados enquanto instrumentos de denúncia e como meios de contestação face à realidade vivenciada. O bregafunk tem vindo a ser utilizado para retratar as discriminações racial, social e étnica. Essa diversidade que pauta o Brasil desde os tempos coloniais – e que foi reprimida – teve no bregafunk em espaço de expressão alargado na exata proporção em que potenciou a assunção e o enaltecimento de uma pluralidade de identidades. O bregafunk tem como principal propósito a valorização da criatividade local e da identidade cultural de grupos sociais que foram (e são) particularmente marcados pelo racismo e pelo colonialismo ambiental (MOREAU, 2022). O bregafunk pode ser entendido enquanto um meio de contestação dos problemas quotidianos que são vivenciados pelos indivíduos em função da sua localização geográfica, passando a representar um vasto número de agentes sociais marginalizados, que procuram reivindicar um espaço na sua própria cidade, algo que é feito através das festas, dos bares e outros espaços, mas também no universo digital. É a sinédoque acabada da criatividade tecno-vernacular decolonial de que falamos anteriormente (GASKINS, 2019; GUERRA, 2022).

Nos anos recentes, o bregafunk foi deixando de se circunscrever às periferias urbanas de Pernambuco, e passou a mover-se noutros espaços urbanos, o que nos leva a assumir que o mesmo tem vindo a quebrar barreiras geograficamente impostas e socialmente

veiculadas: basta ter como exemplo a atuação de Mc Tocha no Carnaval de 2019. Isto deve-se ao facto de o bregafunk poder ser perspectivado como uma expressão identitária que tem como principal veículo a performance e a estética dos indivíduos, apesar de, na atualidade, ser consumido por um público mais alargado. Exemplo disto é a Ruivinha de Marte e o Cremosinho que ficaram conhecidos na plataforma TikTok pelas suas danças de músicas bregafunk e danças mandrake⁶.

3. Bregafunk e o tecnobrega no enlace do decolonialismo

O sucesso do bregafunk, bem como a sua própria disseminação advém de uma divisão anterior do mundo em países desenvolvidos e subdesenvolvidos, sendo que nesse sentido, o bregafunk surgiu enquanto uma expressão que visava contrariar a imagem de senso comum das periferias, bem como a ideia de que os países tidos como subdesenvolvidos não seriam detentores de práticas artísticas ou de ofertas culturais, tendo estes de se subjugarem às práticas e às características dos países do Norte Global. Por contrapartida, a forma como o ocidente contempla géneros musicais com o brega e como o tecnobrega pressupõe uma hierarquização do conhecimento, assente numa perspectiva colonialista, onde estes géneros musicais são, frequentemente, interpretados do ponto de vista da alteridade, da marginalização, da desvalorização e da crítica; isto porque se baseiam num gosto e numa prática musical e estética que em muito se diferencia das criações ocidentais.

Ao pressupormos a importância do conceito decolonial, estamos, com efeito, a referirmo-

6 Um estilo que combina tatuagens e pulseiras eletrónicas falsas.

nos a uma mudança de pensamento. Para Tragtenberg, Albuquerque e Calegario (2020), o pensamento decolonial assenta na deslocação da compreensão das forças geopolíticas, para se promover uma compreensão epistemológica mais alargada sobre as matrizes de poder da colonialidade e seus efeitos duradouros. Isto ficou, em certa medida, plasmado na secção anterior, principalmente quando referíamos que o bregafunk era utilizado pelos agentes sociais enquanto uma forma de contestação de desigualdades raciais, sociais e étnicas, bem como servia o propósito de contestação e de afirmação social individual e coletiva. Procurava retratar um direito à cidade. Paralelamente, dada a combinação de sons, de ritmos e de elementos contemporâneos (tecnologização (SANTOS ET AL., 2018)), o bregafunk em relação a um pensamento decolonial, pressupõe ser um método e uma ferramenta de restauro de um conhecimento que foi apagado pelo período colonial, onde as manifestações culturais e artísticas não-ocidentais, não-brancas e não-hegemónicas eram proibidas. A própria materialização estética do bregafunk e do tecnobrega oferecem-nos uma leitura mais alargada de estruturas de conhecimento e de expressão tradicionais e locais, bem como nos permitem obter um vislumbre acerca do conceito de cidades musicais, sendo que a música (bregafunk) se assume como uma forma de expressão quotidiana, e encontra-se imbricada nas vivências dos agentes sociais. O pensamento decolonial em relação ao bregafunk associa-se a uma tomada de posição mais amplificada, onde partimos do princípio de que práticas e produtos artísticos, tais como o bregafunk e o tecnobrega, não deveriam ser perspetivados como menos relevantes nas pesquisas realizadas por países do Norte Global, mas antes que deveriam ser encaradas

como produto de um sistema e de um contexto cultural, musical, tecnológico e social diferentes, com especificidades vivenciais.

Neste contexto, apoiamo-nos nos contributos de Tragtenberg, Albuquerque e Calegario (2020) e estabelecemos uma relação entre o bregafunk e o conceito de criatividade tecno-vernacular. Este conceito diz respeito uma forma de agência tecnológica (GASKINS, 2019) que pode ser usada para descrever a forma como ferramentas ou dispositivos externos podem auxiliar grupos sociais marginalizados a manifestarem-se. O bregafunk enquadra-se nesta definição. Esta criatividade tecno-vernacular, aliada ao pensamento decolonial, permite-nos perceber de que modo comunidades estigmatizadas subvertem os processos tecnológicos dominantes a seu favor. No caso do bregafunk, a tecnologia (produção e disseminação no média) permitiu a expansão do bregafunk, bem como possibilitou a disseminação de valores e de estéticas não-dominantes e de relevo no âmbito das culturas locais. Gaskins (2019) argumenta que esse conceito de opõe à noção que grupos sociais historicamente marginalizados, nomeadamente negros, latinos, indígenas, etc., são os principais consumidores dessas tecnologias dominantes, acabando por serem sempre vítimas dos seus efeitos opressores. O bregafunk contrariou esta premissa. Atendendo ao sucesso de artistas como Mc Danny, Mc Loma e as Gêmeas Lacração, Mc Shevchenko e Elloco, entre outros, podemos até questionar se o estilo musical não se tornou, ele próprio, uma tecnologia dominante, isto porque o próprio termo vernáculo (TRAGTENBERG ET AL., 2020) diz respeito a uma língua nativa ou um dialeto que apenas uma população específica fala: a linguagem musical e estética do bregafunk em relação a Pernambuco.

O bregafunk, no contexto da sua produção

e disseminação, apesar de ter surgido e de se ter situado num contexto cultural específico, o mesmo inverteu os sistemas dominantes, criando novas e criativas formas de produção musical, sendo exemplo disso o processo de *sampling* [mistura de vários géneros musicais], algo tanto mais evidente pela demonstração de interações entre artefactos culturais e modos de criação e reapropriação cultural e social (TRAGTENBERG ET AL.2020).

4. “Garçom, aqui nesta mesa de bar”⁷. A materialização e a evolução do bregafunk

A expressão “brega” possui semelhanças interessantes com a génese do termo “punk”. Apesar de não existir uma definição clara sobre brega, uma coisa é certa: possui uma conotação pejorativa. Uma linha considera que é sinónimo de prostíbulo; outra que procura definir algo que tenha sido mal feito. Daí que quando se utiliza a expressão “brega” para caracterizar um género musical, sabemos que estamos na presença da aplicação de um estigma, de uma desvalorização. Na própria Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1998), este género musical é caracterizado como a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais”.

Muitas das músicas do bregafunk foram apropriadas por músicos tidos como mainstream ou convencionais e institucionalizados. Todavia, foi desde a década de 1960 que se acentuou a estigmatização deste género musical. Vejamos que, com o surgimento da MPB e do movimento tropicalista, inseridos em movimentos de vanguarda estética, e condizentes com a imagem internacional que o Brasil queria passar, a música oriunda das classes populares

começou a ser apelidada de brega, cafona, entre outras expressões de valor. Estes epítetos tornam-se norma na imprensa brasileira para descrever música sem valor e de mau gosto. Música demasiado sentimental e romântica, mal feita, mal articulada, etc.

Apesar de tudo isto, a música brega – ou o bregafunk - faz parte da paisagem sonora pernambucana, como já vimos anteriormente. Especificando, agora, um pouco mais a nossa análise em função do conceito de cidade musical, podemos enunciar que o Recife tem uma organização geográfica peculiar: a periferia está muito próxima do centro, o que contribuiu para a progressiva mobilização geográfica do bregafunk: algo que também pode ser entendido enquanto processo de reapropriação social e cultural. Leiamos que:

O declínio da onda do pagode no Recife ocorreu justamente no momento em que o bregafunk passou a despontar. Não por acaso, casas que eram redutos do pagode — como o Pagode da Pressão, em Beberibe; Espaço Aberto, na Imbiribeira; Bate Papo, no Arruda — atualmente recebem quase que exclusivamente shows de brega. (ALBUQUERQUE ET AL., s/p)

Na verdade, existe uma grande proximidade de bairros marginalizados e de bairros nobres, o que contribuiu para um agravamento das desigualdades sociais e, além disso, faz com que as classes médias/alta, devido a esta proximidade, acabem por ser influenciadas pelas sonoridades que chegam da periferia, nomeadamente pelo bregafunk e pelo tecnobrega. Exemplo disso é a música “Meu Marrento” de Mc Jhenny e Andersson Neiff (1,1 milhão de visualizações no YouTube) que também foi um sucesso no TikTok.

O brega é um género musical que surgiu nos bairros pobres e periféricos de Pernambuco. Fontanella (2005) refere que, durante muito

7 Excerto da música “Garçom” de Reginaldo Rossi, 1987.

tempo, para se sustentar, o bregafunk dependeu de um sistema paralelo de produção e divulgação: CD's piratas, vendedores ambulantes, casas noturnas suburbanas, etc. (GUERRA, 2023). Contudo, esta economia paralela não equivale a uma natureza contracultural do Norte Global. O brega não se propõe a desafiar os cânones culturais, mas antes a criar alternativas para aqueles que mais foram afetados pelo período e efeitos do colonialismo: desigualdades sociais, raciais, étnicas, segregação espacial. No caso da disseminação e da produção deste gênero musical, estamos também perante estratégias de representação para a sociedade de consumo. Se não conseguem aceder aos shoppings, vão até aos camelódromos, onde podem comprar imitações baratas de CD's e roupa de marca. Fontanella (2005) fala de uma "pirataria consentida" entre as bandas e os DJ's e vendedores dos camelôs.

Não existe comércio fonográfico, a (arti)manha é essa: produzir o CD e jogar na rua, sair dando a todo o mundo, em barzinho, em show; chegar na estação de ônibus tá todo mundo largando do trabalho, como na estação da (rodovia) PE-15... que vem gente de toda a Região do Recife. O cara chega de seis horas com uns quinhentos CDs dentro de um ônibus daquele, você distribui para grande parte de Recife (...). A ideia é todo mundo ouvir aquela música ao mesmo tempo. Por que todo o mundo ouvindo aquilo se torna moda e aí curtindo o dono da casa de show vai ter que botar a banda pra tocar (Entrevista apud ALVES, 2019, s/p).

Mas qual é a relação entre este gênero musical e o espaço físico, entre o brega e Pernambuco? Para Soares (2016), os governos locais sempre procuraram omitir o brega. Pura e simplesmente não se prestava atenção. Era um gênero periférico que era produzido e consumido na periferia. Desde finais de 1990 e inícios de 2000, com a crescente turistificação

das cidades (SERRA ET AL., 2020), Pernambuco, à semelhança de outras cidades, procurou estabelecer um conjunto de referências facilmente apreensíveis para os turistas. Era a época do Pernambuco Nação Cultural⁸.

A música não podia ficar de fora. Editou-se, assim, um álbum, *Music from Pernambuco*, uma coletânea de artistas locais que melhor representariam o que melhor se fazia em Pernambuco. No fundo, políticos locais procuraram criar uma soundtrack de Pernambuco (LEFEBVRE, 2004): podendo aqui ser feita a ligação com a *rhythm analysis* e com o processo de produção de ritmos sociais e culturais que, por seu turno, dão origem às paisagens e às cidades sonoras. Trata-se de um álbum em que a música escolhida procura corresponder a um equilíbrio entre música popular tradicional e intelectualidade. Uma música popular, sim, mas de qualidade, da qual as pessoas se podem orgulhar. Soares (2016) é mais duro e diz que apenas se trata de uma versão higiênica pronta a vender em feiras internacionais. O mais peculiar é que esta criação artificial foi sendo apropriada por jornalistas e críticos. O brega, com o seu sentimentalismo, foi deixado de lado. Quando o poder público lhe prestava atenção, era para criticar a sexualização e suposta degradação do papel da mulher, tal como acontece com o funk carioca. Havia, então, duas possibilidades: a invisibilidade ou o moralismo.

Todavia, esta omissão nos círculos mais

8 Festival Pernambuco Nação Cultural (FPNC) foi criado em 2008, cujo objetivo era o de levar a várias cidades programações artísticas gratuitas, ao nível da difusão e da formação cultural. Falámos de shows, espetáculos, mostras de todas as linguagens artísticas, encontros de cultura popular e de povos tradicionais, além de oficinas e seminários. Mais informações em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/festival-pernambuco-nacao-cultural/sobre/o-festival/>

Figura 5.
Brega Universitário,
grupo Faringes da Paixão.
Fonte: Paraíba G1.
<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2012/07/estilo-brega-universitario-de-faringes-da-paixao-anima-festas-na-paraiba.html>



elevados não correspondeu a uma decadência do brega. Como acima falamos, a música continuou a ser consumida num circuito alternativo, sempre se atualizando a novos estilos e a novas formas de gravação e divulgação. E progressivamente os públicos deixaram de estar restringidos às periferias das grandes cidades de Pernambuco, como Recife e Belém, e passou a chegar a públicos cada vez

mais heterogêneos. Foi também nesta época que surge o movimento Brega Universitário (ver Figura 5), com jovens com escolaridade e com bandas inspiradas no brega. É um olhar exótico de olhar o “outro”, que gera uma visão humorística e também uma ampliação de mercado.

Fontanella (2015) refere, todavia, que é necessário ter cuidado com a adoção do brega enquanto simples curiosidade estética, como consumo irônico, por parte de populações com elevados capitais culturais. Veja-se um dos elementos que surgiram na cena brega: a criação DIY de t-shirts bregas, com muita ironia,

Figura 6.
Exemplo do estilo
bregoso. Fonte: <https://www.barrosmelo.edu.br/noticia/tcc-de-aluno-faz-planejamento-de-comunicacao-da-estilo-bregoso>



e apenas entendidas por aqueles com capital cultural na cena, como: - Temer, + Troinha,

um músico brega conhecido. As pessoas que gostam e acompanham a cena geralmente não compram. Deu mesmo origem à marca Estilo Bregoso⁹ (ver Figura 6). Uma forma de sobrevivência para alguns.

Mais relevante é como a música brega, como diz Soares (2016), exige que as classes médias/altas de Pernambuco se deparem com o “outro”, ou como diz Kelvis Duran, o Príncipe do brega:

Para mim e toda a nação bregueira, é muito importante, porque é uma música que nasceu na periferia e atravessa fronteiras, que hoje, a massa curte. É uma música forte, com um significado muito bacana. O brega é uma cultura, um sentimento, é onde você expressa da melhor forma a linguagem do nordestino (OLIVEIRA, 2018, s/p).

Há poucos anos era impensável que a música Recife, Minha Cidade, de Reginaldo Rossi, o Rei do brega, foi quase como um hino não-oficial da cidade; que a música brega ecoasse pelas ruas e festas da cidade. Mais do que isso, como de um gênero desvalorizado passe a ser um cartão-de-visita. No site de turismo Viagem, existe um artigo intitulado “O brega é chique: como o gênero musical reinventa Recife” (VIAGEM, 2017, s/p) que especifica:

A cidade que foi cantada pelo rei do brega, Reginaldo Rossi, falecido em 2013, se rendeu de vez ao ritmo, que ecoa pelas ruas e festas da capital pernambucana. Venha junto com o #hellocities, projeto da Motorola que quer inspirar as pessoas a redescobrirem suas próprias cidades, e saiba onde estão as melhores pistas de dança para aproveitar o estilo que é trilha sonora de recifenses de todas as idades. Romântico, o brega sempre teve um lugar nos corações dos que sentem demais. As paixões, a luta pela pessoa amada e, no fim, as decepções amorosas viraram letras e mais letras de músicas que fizeram, e

9 O estilo bregoso é uma marca que representa a cultura brega através da comercialização de camisetas com frases estampadas irreverentes.

fazem, sucesso nas rádios e nas ruas.

5. Aparelhagens de outro mundo. O outro lado dos “bailes da saudade”¹⁰

Na década de 2000 surge uma nova ramificação do brega: o tecnobrega. Este género surgiu em Belém, no Pará. Tal como o brega, teve a sua génese fora dos centros urbanos, bem como deu origem a outras cidades musicais, sendo este uma expressão do conceito *man-made rhythm* (LEFEBVRE, 2004). Existia num mercado paralelo, muito baseado no DIY e numa pirataria permitida. Rapidamente este género se expandiu da periferia para o centro, a cidade de Belém. Todavia, o tecnobrega, apesar de se deparar com estes obstáculos, conseguiu uma mais rápida penetração em outros meios sociais comparativamente com o brega, talvez devido à sua forte componente tecnológica, e devido ao facto de se socorrer de diversas plataformas digitais para a sua disseminação. Primeiro, é difícil negar a inovação estética que este novo género implica, nomeadamente através do uso de aparelhagens, o que não acontecia com o brega pop. Segundo, tratou-se de um género que rapidamente ganhou reconhecimento internacional, o que não permitiu que os média brasileiros o ignorassem (DUFFY, 2009).

Qual o motivo para surgir em Belém? Barros (2015) considera que pela especificidade geográfica da cidade, que a colocava em contacto com múltiplos ritmos musicais (LEFEBVRE, 2004), desde ritmos do Caribe, ao brega de Pernambuco e ao cancionero romântico. Géneros especialmente populares na periferia de Belém. Uma cidade com uma elevadíssima taxa de desemprego, que apenas é

10 Festas que tocam os principais sucessos do brega para lembrar a melhor fase desse ritmo brasileiro. Atualmente o uso de sintetizadores e caixa de ritmos é bastante comum, além dos efeitos visuais, das roupas brilhantes e da forte iluminação.

colmatado pela economia informal (FAVARETO ET AL., 2007).

Rapidamente o tecnobrega se tornou uma parte da paisagem sonora de Belém. Tornou-se uma soundtrack da cidade (CRESSWELL, 2004). Primeiro, pelo reconhecimento internacional, a que os governos locais foram rápidos em se associar, como forma de promover o turismo, apesar de um certo afastamento cultural. Mas mais do que isso: o tecnobrega encontra-se plasmado no espaço urbano, especialmente nas suas festas. Quem chega a Belém à noite e olha para o céu vai ficar pasmado com a quantidade



Figura 7.
Festa de tecnobrega com a aparelhagem Badalassom em Belém. Esta máquina foi construída por Marcelo "Projesom" - um dos mais prestigiados fabricantes de aparelhagem. Fonte: © Vincent Rosenblatt. <https://www.vincentrosenblatt.net/tecnobrega/rezpvqaludg3sv6zh49ffkich50vp7>

de luzes de holofotes virados para o céu. Trata-se de inúmeros skywalkers, sinalizadores que projetam luz e canhões de laser e que podem ser vistos à distância. Estas luzes servem de guia para onde estão a acontecer as festas (ver Figura 7).

Lemos e Castro (2008) associam isto com o *batsignal* dos filmes do Batman. É um chamativo que se integrou no panorama da cidade. De igual modo, isto remete para a principal característica do tecnobrega: as aparelhagens e o culto pela tecnologia. Cada dj compete para ter a aparelhagem mais potente, de lançar o

público num jogo estonteante de luzes e sons (BAHIA, 2015). A isto temos de acrescentar a ubiquidade do brega, isto é, a forte presença da música em Pernambuco. Primeiro, temos os camelôs em que se vendem os cd's piratas de música brega e tecnobrega; temos também os vendedores de rua, isto é, indivíduos que recebem diretamente os álbuns dos artistas, que segundo Alves (2018), são mais de 1000 as carroças de cds; alguns artistas, principalmente a começar as suas carreiras, contratam pessoas para distribuir gratuitamente os seus discos na rua, em transportes públicos, etc; depois um outro fator-chave da promoção do brega e do tecnobrega, são os videoclipes, que recebem milhões de visualizações.

Rapidamente certos locais ficam associados a trajetórias de artistas ou a uma música em específico. Depois temos os próprios artistas, que fazem parte da paisagem sonora da cidade, bem como são os próprios percussores de uma criatividade tecno-vernacular (GASKINS, 2019). Juntamente a isto temos de falar das feiras de bairros. Praticamente em todos os bairros da periferia de Belém existe pelo menos uma feira, e em quase todas, existe um sistema sonoro que passa tecnobrega, destacando os artistas locais. Funcionam como rádios alternativos e tornam-se mesmo referências na comunidade (SILVA, 2003). Daí que, apesar da recente legitimação destes géneros musicais, estes já antes faziam parte da identidade do local, de Pernambuco.

O grande momento de divulgação e de aceitação descomplexada do tecnobrega com a região foi a 3 de junho de 2006, numa emissão do programa Central da Periferia, na Globo. Emitido no prime time, foi o momento em que este género musical se divulgou para o resto do país e passou a ser associado indelevelmente com a região. Era o momento para as periferias

deixarem de ser invisíveis e de aparecerem perante o Centro. Especialmente se nos reportarmos à música, está a acontecer o que Hermano Vianna vem dizendo: o centro está a tornar-se a periferia da periferia (MALIN, 2006, s/p). Pelo menos desde os anos 2000, o Brasil tem estado perante múltiplas vozes da periferia que se impõe cada vez mais no centro cultural brasileiro, ou seja, o brega e o tecnobrega são uma paisagem sonora pernambucana, especialmente dos jovens e não-jovens da periferia, mas cada vez conquistando um público mais vasto.

5. Cidades que tremem. Ao ritmo do (tecno) brega

Baseando-nos no estado da arte inicial, podemos afirmar que quer Belém quer Pernambuco, devido à ação do brega e do tecnobrega se tornaram cidades musicais de pleno direito. Existe uma dupla ligação entre espaço e música. Em primeiro lugar, temos a ligação entre representações coletivas musicais e o local. Para o caso destas cidades, podemos dizer que o trabalho se fez contra o papel dos média, que via nestes géneros uma imagem errada a dar da realidade brasileira. Preferiam géneros mais esteticamente desenvolvidos, como a tropicália. Apenas se apropriaram dos géneros quando começaram a ler críticas elogiosas em médias estrangeiros e tiveram de acompanhar. O mesmo pode ser dito sobre o papel dos governos locais, que apenas recentemente se começaram a preocupar com a legitimação desses géneros e após muita pressão. É por isso que hoje conseguimos ler cartazes publicitários dos governos locais divulgando Recife como a “capital do brega” ou medidas institucionais que tornaram o brega uma expressão cultural de Pernambuco e instituíram o Dia Municipal da Música Brega. Isto leva-nos à terceira forma de associação

postulada por Bolderman e Reijnders (2019): o brega é associado a Pernambuco da mesma forma que o funk o é ao Rio de Janeiro. Não é de estranhar que Reginaldo Rossi, o Rei do brega, tenha uma música chamada “Recife, Minha Cidade”, que é o hino não-oficial da cidade.

A isto podemos a quarta forma de associação realçada por Bolderman e Reijnders (2019): a música encontra-se associada aos espaços em que foi produzida e consumida. São os *host-places* (URRY: LARSEN, 2011: 18). Se o que acima falamos pode ser associado à parte intangível das cidades musicais, esta segunda parte remete para a tangibilidade. O que Urry e Larsen (2011) não falaram e que deve ser nomeado: as cenas musicais. Uma cidade apenas pode se tornar uma cidade musical, e apenas torna viável a parte intangível, se existir uma cena musical que sustente e fortaleça a continuação do gênero musical. Veja-se o que dissemos sobre o brega e tecnobrega, que se cruza com a realidade dos países do Sul. Geralmente quando falamos de DIY, associamos esse ethos com a procura de romper com as cadeias capitalista de produção, com uma maior liberdade de ação na vida das pessoas, etc. O mesmo existe nos países do Sul, mas em menor escala. Aqui, e Belém é um caso paradigmático, o DIY é utilizado como forma de sobreviver. Numa cidade com elevadíssimas taxas de desemprego e de emprego precário, marcada por profundas taxas de pobreza, o DIY (nem sempre entendido enquanto tal) é uma estratégia usada para conseguir chegar ao fim do mês. E o DIY é o elemento estruturante das cenas brega e tecnobrega. Desde as gravações de discos feitas em editoras de um homem só, geralmente ligado à cena e que em muitos casos não cobra cachê; a lógica de pirataria consentida, em que os músicos facilitam (e potenciam) a divulgação das suas músicas nos inúmeros camelôs que polvilham pela

cidade. Isto tem a particularidade de tornar estes gêneros ubíquos, tamanho é o número de camelôs e feiras de bairro. Verdade seja dita, não havia outro meio. Numa sociedade marcada pela pobreza, a compra de um álbum de música pura e simplesmente não se encontra na hierarquia de necessidades. Assim rapidamente têm acesso às novidades musicais, pirateiam os discos em casa e vendem-nos nas feiras. Da mesma forma, existem blogues especializados em partilhar gratuitamente todas as últimas novidades da cena. A venda de CD's não é a prioridade dos músicos, mas sim os concertos ao vivo e criar uma comunidade de ouvintes (YÚDICE, 2007).

É esta parte tangível da cidade musical, a cena, que sustentou durante décadas o desprezo e omissão que os poderes públicos e críticos musicais votaram a estes gêneros musicais. São estas redes de apoio que permitem classificar estas cidades como *host-places*. A música é aqui produzida, vendida e consumida. De momento começa a ter alguma expansão para outros estados, mas grosso modo é consumida em Pernambuco. Isto leva esta região a outra característica postulada por Bolderman e Reijnders (2019): a de se tornar uma referência e um local de peregrinação. Brega é em Pernambuco. Ponto final. Isso faz com que inúmeros músicos brasileiros tentem a sua sorte em Pernambuco, replicando a trajetória do Rei do brega, Reginaldo Rossi.

Existe uma promoção pública das cidades como destinos musicais, com uma profusão de festivais e concertos. Logo, a música está intimamente ligada ao local, através dos vendedores ambulantes, do brega e tecnobrega como música de fundo nos transportes públicos e feiras de bairro, nas luzes bombásticas a indicar os concertos de tecnobrega, nos locais onde as putativas novas estrelas musicais

escolhem para gravar os seus videoclipes rudimentares. Tudo isso cria uma identidade coletiva, muito antes das entidades oficiais e os média se interessarem.

Referências

ADHITYA, Sara. *Musical cities. Listening to urban design and planning*. London: UCL Press, 2017.

ALBUQUERQUE, GG. Como o bregafunk deixou de ser um ritmo pra virar um movimento cultural. *VICE*, consult. 28/11/2023. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/evqy3a/historia-bregafunk-parte-2>

ALVES, Cristiano Nunes. Mercado da cultura popular e economia urbana: o brega recifense. *Confins*, (40), 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19433>

ALBUQUERQUE, GG & MARQUES, Igor. O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife. *VICE*, consult. 28/11/2023. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1>

BAHIA, Marcio. The Periphery Rises: Technology and Cultural Legitimization in Belém's Tecnobrega. *Journal of Lusophone Studies*, 13, 2015, 33-54.

BARROS, Lydia. A validação do Tecnobrega no Contexto dos Novos Processos de Circulação Cultural. *Novos Olhares* 4(1), 2015, 135-149.

BOLDERMAN, Leonieke & REIJNDERS, Stjin. Sharing songs on Hrakata Square: On playlists and place attachment in contemporary music listening. *European Journal of Cultural Studies*, 2019, Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1367549419847110>

COOK, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CONNELL, John & GIBSON, Chris. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge, 2003.

CRESSWELL, Tim. *Place: a Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

DUFFY, Gary. Tecnobrega Beat Rocks Brazil. *BBC News*, 2009. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/>

hi/programmes/click_online/7872316.stm

FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do Brega : cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

GASKINS, Nettrice, R. *Techno-Vernacular Creativity and Innovation across the African Diaspora and Global South*. In BENJAMIN, Ruha (Ed.). *Captivating Technology: Race, Carceral Technoscience and Liberatory Imagination in Everyday Life*. Durham: Duke University Press, 2019, pp. 252–274).

GUERRA, Paula. If Live Ain't Enough for Them: Live Music and an Unexpected Scene in the Last Decade. *Ethnomusicology Review*, 24, *Born to Be Alive: Contemporary Issues in Live Music Research (Special Issue)*, pp. 59-77, 2023.

GUERRA, Paula. House of Golden Records: Portugal's independent record stores (1998–2020). *Societies*, 12(6), 188, DOI <https://doi.org/10.3390/soc12060188>, 2022.

GUERRA, Paula. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*. (1): Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, pp.55-75, 2020a.

GUERRA, Paula. Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura Uberlândia*, 22(41), pp. 7-29, 2020b.

GUERRA, Paula. Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSONline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 33, pp.171–197, 2021a.

GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s). Processos artísticos de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, Florianópolis. Dossiê A vertigem das artes no Sul global, 22(50), pp. 15 – 42, 2021b.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça; SEVERO, Denise Osório & SOUSA, Sofia. Tu é machista: música,

