

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E
CULTURA NA AMAZÔNIA**

**ESSA MÚSICA FOI FEITA PRA MIM!
RELAÇÕES AMOROSAS, PAIXÕES E COTIDIANO PRESENTES NA
MÚSICA BREGA EM MANAUS.**

NOÉLIO MARTINS COSTA

**MANAUS
2005**

DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS E
FOTOGRAFIAS

© Noélio Martins Costa

Costa, Noélio Martins

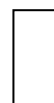
Essa Música foi feita pra mim! Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus / Noélio Martins Costa. Manaus: UFAM, 2005.

154 f.; il. Color.

Dissertação (Mestrado) – UFAM / ICHL/ Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, 2005.

1. Cultura Popular 2. Música Brega 3. Música-Manaus. I. Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFAM.



NOÉLIO MARTINS COSTA

**ESSA MÚSICA FOI FEITA PRA MIM!
RELAÇÕES AMOROSAS, PAIXÕES E COTIDIANO PRESENTES NA
MÚSICA BREGA EM MANAUS.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre.

ORIENTADOR: PROFº. Dr. SÉRGIO IVAN GIL BRAGA

**MANAUS
2005**

NOÉLIO MARTINS COSTA

**ESSA MÚSICA FOI FEITA PRA MIM!
RELAÇÕES AMOROSAS, PAIXÕES E COTIDIANO PRESENTES NA
MÚSICA BREGA EM MANAUS.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga – Orientador
Universidade Federal do Amazonas

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Aparecida Montes
Universidade de São Paulo

Prof^o. Dr. Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro
Universidade Federal do Amazonas

**MANAUS
2005**

A Ana Clara Amoêdo Martins, minha filha querida!
As minhas mães Graça Maria, Maria da Graça e
Viviane, irmãs Leticia, Noélma, Patrícia e Márcia e a
todos aqueles que compartilhei e compartilho meus
momentos, meu carinho e amor.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus e em segundo lugar agradeço ao Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga por ter enfrentado o desafio dessa orientação, por ter me ajudado com muita paciência e dedicação a olhar de uma forma mais criteriosa as manifestações da cultura popular em Manaus e pelo constante apoio nas reflexões críticas.

Gostaria de agradecer ao cantor e compositor José Bernardo Nunes Filho, ao presidente da Ordem dos Músicos do Estado do Amazonas (OMB-AM) Carlito Ferraz por ter me concedido entrevistas e revelado importantes pistas para seguirmos no “universo” brega.

Agradeço também as pessoas comuns, como José Maria N. dos Reis, despachante de veículos, Albonete Tomaz da Silva, doméstica, Francisco Alves da Silva, mestre de obra, que com seus depoimentos nos ajudaram a obter valiosas informações. Agradeço também as pessoas que encontrei informalmente nas festas que embora não pudessem se identificar, me passaram informações sobre suas vidas e o brega, pessoas que identificamos com pseudônimos, mas que ajudaram a formar a espinha dorsal do trabalho. Agradeço a Guiana, Raimundo Saúde, Francielane Tavares, Cláudia Amoêdo, Rosa Amoedo, Ricleiton...

Agradeço às pessoas que me ajudaram a superar os inúmeros momentos difíceis que passei, tanto pessoal, como intelectualmente, devo muito mais que palavras de agradecimento. Assim como às instituições e órgãos que propiciaram a realização desse trabalho. Grande parte da pesquisa só foi possível graças a uma bolsa fornecida pela FAPEAM (Fundação de Amparo a pesquisa no Amazonas). Gostaríamos de expressar nossos agradecimentos a FAPEAM por acreditar na capacidade intelectual dos pesquisadores do nosso Estado e proporcionar meios para o desenvolvimento da Amazônia e das condições de vida dessa população.

Agradecemos, ainda, a todos aqueles que com críticas, sugestões de áreas de pesquisa e bibliografias contribuíram para que esse trabalho se tornasse realidade. Principalmente os professores do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura

na Amazônia, em especial ao Prof. Dr. Nelson Matos de Noronha, Prof. Dr. Antonio Carlos Witikoski, Prof. Dr. Ernesto Renan Melo Freitas Pinto, Prof. Dr. Narciso Júlio Freire Lobo, a Prof^ª. Dr^ª. Iraíldes Caldas Torres, Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Maria Melo Sampaio, Prof^ª. Dr^ª. Yoshiko Sasaki, Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Lara Campos da Costa, Prof^ª. Dr^ª. Marilena Corrêa de Freitas e também a Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Filippini da Universidade Estadual do Amazonas.

Agradecemos a todos os colegas da turma de 2003, que direta ou indiretamente contribuíram para a construção das idéias de um pensar voltado para a Região Amazônica.

“Heródoto imaginou os historiadores como guardiões da memória, a memória de feitos gloriosos. Eu prefiro ver os historiadores como os guardiões de fatos incômodos, os esqueletos no armário da memória social. Existiu em tempos um oficial chamado recordador. O título era na realidade um eufemismo para coletor de impostos; o trabalho do oficial consistia em recordar às pessoas aquilo que elas gostariam de esquecer. Essa é uma das funções do historiador”. Peter Burkner (O mundo como teatro, p. 251).

SUMÁRIO

Dedicatória.....	05
Agradecimentos.....	06
Epígrafe.....	08
Resumo.....	10
Abstract	11
CAPÍTULO I – VIVENCIANDO A MÚSICA BREGA	
1 Uma breve retrospectiva dessa música.....	12
2 O circuito bregueiro em Manaus.....	36
3 O termo brega.....	51
CAPÍTULO II – “DOR DE AMOR” NA MÚSICA BREGA	
1 O Brega como cultura popular.....	66
2 Homens e mulheres.....	79
3 Mulheres na noite e mulheres da noite.....	100
CAPÍTULO III – AMOR, PAIXÃO E MÚSICA BREGA	
1 Homens e mulheres que se encontram na noite.....	111
2 Um jogo de sensibilidades entre os sexos.....	115
3 Comunidades ou agrupamentos emocionais.....	124
Considerações Finais.....	137
Fontes.....	140
Referências Bibliográficas.....	142
Anexo.....	147

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa consiste em enveredar na análise da música popularmente designada como “brega”, que ora se caracteriza como um estilo musical predominante na região norte. Buscamos historicizar e refletir acerca das múltiplas interpretações a respeito das relações afetivas contidas nesta arte sonora, levando-se em conta o cotidiano daqueles que vivenciam esse tipo de música.

Esta pesquisa visa tematizar histórias que se desenrolam nos bares, nas pequenas e grandes casas noturnas, no início ou fim de noite, nos bairros periféricos e nobres, enfim, em variadas matizes que ultrapassam o simples gosto de se ouvir ou dançar o brega, tendo como pano de fundo as relações sentimentais de homens e mulheres.

O recorte temporal trabalhado será as décadas de 1980 e 1990, indicado pelo aparecimento de vários cantores, CDs, pedidos de ouvintes nas rádios, shows e entrevistas em jornais de grande porte. Entretanto, quando necessário, não haverá impedimentos para recuos temporais, pois a música brega é construída como derivação de músicas dos anos 60 e 70, como por exemplo, o rock de Elvis Presley, ou cantores da jovem guarda, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanderléia.

Na abordagem do tema, percebemos o quanto as canções e a bebida alcoólica são fatores de motivação para que pessoas se encontrem, conversem, bebam e contem todas as suas estórias. Entendemos que essa temática poderia se desdobrar para o estudo de vários temas, como: musicalidade, gênero, história, sexualidade, cultura e festa.

Não queremos fazer aqui a história da música brega, não é essa a intenção. Queremos explorar outras possibilidades que a música nos dá, analisar como os sujeitos vivenciam e interagem no seu cotidiano com esse tipo de música, ver como essa música denominada como brega também tem algo a transmitir, tem uma historicidade. A música brega capta influências trazidas não só por seus fiéis seguidores, mas envolve uma gama de elementos culturalmente construídos por toda a sociedade. A mulher, como tema principal dessas narrativas musicais, torna-se foco de sentimentos contraditórios nas letras dessas músicas. O amor e o ódio, por exemplo, são sentimentos próximos, tênues, que na música brega são passados de maneira crua, sem muitos subterfúgios.

Além das letras de músicas, constituem também fontes de investigação, material iconográfico, bibliográfico e depoimentos orais. Neste último caso, buscou-se dialogar diretamente com os sujeitos do estudo, homens e mulheres que através de um estilo musical, tecem seus sentimentos.

Palavras-chave: cultura popular, música brega, Manaus.

ABSTRACT

The current research work consists of leading in the analysis of music popularly designated as 'brega' that characterizes itself as predominant musical style in the north area. We search to report historically and to contemplate concerning the multiple interpretations regarding the affective relationships contained in this sound art, taking into account the everyday life of those who live that type of music.

This research seeks to give themes to histories that take place at bars, at small and big night clubs, at the beginning or end of night, in the outlying and noble neighborhoods, finally in varied shades that surpass the simple taste of hearing or dancing the tacky rhythm, tending as backdrop men and women's relationships.

The temporary cutting worked will be decades between 1980 and 1990, suitable for the several singer's emergence, cd, requests of listeners on the radios, shows and interviews for newspapers of great load. However, when needed, there won't be obstructions for temporary retreats, since the brega music is built as a derivation of music of the 60's and 70's, as Elvis Presley's rock or the youth's singers movement in Brazil like Roberto Carlos, Erasmo Carlos and Vanderleia for instance.

In the approach of the theme, we noticed how much the songs and the alcoholic drink are motivation factors for people meet themselves, drink and tell themselves all their stories. We understand that this thematic itself could be unfolded for the study of several themes, such as: musicality, gender, history, sexuality, culture and party.

We don't want to do the History of the brega music here, that's not the intention. We want to explore other possibilities that music gives us to analyse how the subjects live and how they interact with that kind of music, to see how that music known as tacky has also something to transmit, it has history. The brega music captures influences brought not only for its faithful followers, but it involves a range of elements culturally built by the whole society. The woman, as the main theme of those musical narratives, becomes the focus of contradictory feelings in the lyrics of those songs. Love and hate, for instance, are close, fine feelings that in the brega music are passed in a hard way, without many subterfuges.

Besides the lyrics of the music, they also constitute investigation sources, iconographical, bibliographical material and oral statements. In this last case, it was searched to talk directly with the subject of the study, men and women that weave their feelings through a musical style.

Key word: popular culture, brega music, Manaus.

CAPÍTULO I

Vivenciando a música brega

1. Uma breve retrospectiva dessa música

Nos últimos quarenta anos pesquisas e trabalhos acadêmicos têm se voltado para uma história cultural, para decifrar temas, focalizando-os no que se denominou “micro-história” ou ainda a “história vista de baixo”. Essas concepções implicam no estudo da história do ponto de vista das classes tidas como inferiores, das pessoas comuns e mostram que a história oficial se construiu silenciando outras experiências, como nos aponta, por exemplo, C. Ginzburg (1995), P. Burke (1992), E. P. Thompson (1987), E. J. Hobsbawm (1990), Mary Del Priore (2001), Jean Delumeau (1996), Philippe Ariès (1978), entre outros autores, sendo que Ariès situa-se mais na área de *história das mentalidades*.

Estes historiadores souberam compreender e aplicar nos seus estudos algo que parece ter passado despercebido para a maioria, um modelo alternativo de se ver a história, ver através de um viés sócio-cultural, não mais apenas sócio-econômico, dentre os quais destacamos a historiadora brasileira Margareth Rago (1991), que diz:

Indubitavelmente presos a um sistema de pensamento que nos havia organizado tão adequadamente o mundo, ao longo das décadas de 60 e 70, localizando de um lado, as classes sociais e os seus conflitos nas inúmeras formas assumidas pelas relações sócio-econômicas, vigentes no modo de produção dominante no interior de nossa formação social; e de outro, munindo-nos com as intrincadas tarefas teóricas da “síntese das múltiplas determinações”, havíamos esquecido de ler, no próprio Marx, que o passado pesa e oprime “como um pesadelo ao cérebro dos vivos” e que, sobretudo enquanto historiadores deveríamos compreender o momento do acerto de contas e “alegremente” despedirmo-nos do passado (MARX, 1974, p. 335; 1977a, p. 5 *Apud* RAGO, 1991).

A respeito das transformações no modo de escrever a história, Margareth Rago sugere ainda a importância de uma “redescoberta do simbólico, do subjetivo, do cultural, nas análises históricas”, no que convencionou chamar de uma “antropologia histórica”. A autora justifica esta afirmação nos seguintes termos:

Já desde o final dos anos 60, e reagindo de certo modo à influência de Fernand Braudel, a *Nouvelle Histoire* retomava a história das mentalidades e das sensibilidades na trilha aberta por March Bloch e Lucien Febvre e revitalizada por Philippe Ariès com a *História social da criança e da família*, de 1960. Como propunha Jacques Le Goff, invertia o caminho indo do “porão ao sótão”, isto é, privilegiando a superestrutura cultural em relação à base econômica (cf. Ariès, 1981; *Apud* Le Goff, 1990). Cada vez mais, as discussões sobre o aspecto interpretativo da história passavam a ocupar o horizonte dos historiadores (MARX, 1974, p. 335; 1977a, p. 5 *Apud* RAGO, 1991).

Mesmo considerando essas observações ainda existe um certo receio ao se utilizar a história das mentalidades quando esta tende a relativizar demais os acontecimentos, chegando, às vezes, a irrelevância dos paradigmas históricos.

As ciências humanas não são definidas com campos de aplicabilidade como as ciências exatas. Não dá para medir comportamentos, tendências, medir ou pesar fenômenos de comportamentos com os mesmos instrumentos. No máximo analisar as representações do que é o homem, ou do que ele deveria ser. Hoje as ciências humanas

estão precisando de uma reformulação urgente, devendo deixar os velhos paradigmas que as ancora. A ciência não pode mais sobreviver com seu pretenso saber neutro e hermético, com sua “verdade”, tem que se expandir e se permitir um conjunto de enunciados que entram no jogo do verdadeiro e do falso dentro das suas estruturas.

Diante do exposto, do que entendemos por uma antropologia histórica ou história interpretativa e no intuito de buscar uma aproximação maior com temas chamados “marginais”, como a história das mulheres, das crianças, do perfume, do medo, das lágrimas, é que nos propomos a fazer uma incursão no que se convencionou chamar de *música brega*. Essa entrada no universo brega não se prende apenas ao ato de contar a história dessa música, mas sobretudo de captar as falas dos diferentes sujeitos que vivenciam o brega como forma de lazer, por exemplo, trazendo à tona sentimentos e tensões dos diferentes papéis de homens e mulheres nesses espaços sociais.

Desde já temos consciência que nossa aproximação com o sujeito e “seu” espaço estudado é ao mesmo tempo um confronto de idéias e significados e também um meio que promove a re-significação de tudo aquilo que pensávamos e sentíamos a respeito do brega. Quem olha de fora desse círculo geralmente não percebe a riqueza simbólica e cultural que origina-se dali, muitas vezes prefere olhar apenas o lado grotesco, como brigas, palavrões, obscenidades e má condutas, sem antes perceber a riqueza cultural que se encobre no universo brega.

Para trabalhar o tema foi necessário compreender a influência histórico cultural da música brega entre as “camadas populares” da cidade de Manaus, a partir da década de oitenta do século passado até os dias atuais. Apontar questões, identificar motivos e traços culturais característicos de “camadas populares”, que se identificam com a música brega. Entender a construção social dos papéis de homem e mulher, a partir dos seus encontros e desencontros (brigas de amor, paixões, traições, dor-de-cotovelo, etc.) em um contexto cultural que se convencionou chamar de brega. Além de reconhecer a importância da indústria fonográfica no surgimento e promoção do gênero musical brega, sobretudo em Manaus.

Estamos aqui enfocando uma parte do que para nós é uma construção do real na música brega. Tornando visível através de nossa representação essa ausência na história manauara. Para isso, tomamos emprestada a idéia de Sandra Pesavento (2003) quando fala da substituição e da recolocação daquilo que representamos como real. No caso, do fenômeno cultural (brega), apreendido a partir da própria representação que os sujeitos tem desta manifestação cultural. Nas palavras da autora:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar desse mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (Pesavento, 2003, p. 39).

Trata-se, de fato, de um olhar diferente sobre representações de segmentos populares da sociedade. Nessa “micro-sociedade” as pessoas se vestem de uma maneira um tanto quanto exótica para os padrões formais, roupas que apelam para a sensualidade e sexualidade. Há preferência por bebidas alcoólicas, principalmente as cervejas que estão sendo propagandeadas na mídia com mais ênfase. Sendo também relevante o poder aquisitivo, pois é o que determina o tipo de bebida consumida, que pode ir de uma simples “caipirinha” de cachaça até um uísque importado. O mesmo acontece com o cigarro, tem de todo preço e para todos os gostos. Todos esses tópicos serão abordados ao longo do trabalho.

Quanto à representação desse universo cultural nas letras das músicas, o que “dá o tom” às composições bregas são as relações que se desenrolam nos clubes e casas noturnas de Manaus. As relações passionais podem ocorrer em um mesmo ambiente de diversas formas, traduzindo-se em alegria, melancolia, tristeza, angústia, sofrimento, desejos, medos, esperanças. A título de comparação e com a finalidade de mostrar que o brega não está distante do cancionário popular brasileiro, um exemplo interessante pode ser encontrado no livro *Melodia e Sinfonia em Lupicínio Rodrigues e Meu lar é o botequim*, da historiadora Maria Izilda S. Matos. A autora trabalha a música numa

perspectiva que engloba subjetividades e sentimentos que passam, às vezes, despercebidos no turbilhão cotidiano. Tal como se encontra na música *Ébrio* de Vicente Celestino, analisada pela autora¹.

Tornei-me um ébrio e na bebida, busco esquecer
Aquela ingrata que eu amava e me abandonou;
Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer;
Não tenho lar, nem parentes, tudo terminou.
Só nas tabernas é que eu encontro o meu abrigo,
Cada colega de infortúnio é um grande amigo.
Que embora tenha como eu os seus sofrimentos,
Me aconselham e aliviam os meus tormentos...
(Vicente Celestino)

As relações amorosas e seus desdobramentos são aspectos bastante enfocados nas músicas de Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran, trabalhados por Maria Izilda S. Matos. Ela diz que nas músicas:

O sofrimento é em geral provocado pela traição, apresentada de formas múltiplas, consubstanciada na noção de honra/vergonha masculina que é constantemente atingida pela traição praticada pela mulher amada, criando uma obsessão com a fidelidade da companheira. A traição feminina é identificada como falta de caráter da mulher e desonra para o homem. Provoca nos homens uma dor, vinculada a uma ética da justiça, derrota, humilhação, inferioridade e roubo de seus direitos, podendo ser considerados incapazes de exercer o controle e até de questionamento de seu desempenho sexual e gerando atitudes variadas desde o choro, violência, punição, até os ditos crimes de paixão. A traição dificilmente era perdoada e devia ser punida, é uma trama de sentimentos que consome ambigualmente o sujeito amoroso: ciúme, despeito, desejo de morte, dor, sob o jugo da paixão martirizante, alia-se à ânsia de punir a transgressora, levando-o ao desejo de vingança (MATOS, 2001, p. 54).

Diante do exposto e motivado por trabalhos como esse da professora Maria Izilda, começamos a examinar com mais atenção como se apresentavam essas expressões populares aqui em Manaus. Como era que se dava a relação dessas músicas antigas com as pessoas. Partimos em busca de um contato mais próximo com os sujeitos

¹ MATOS, M.I.S. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 2001.

e com as músicas que se assemelhavam às músicas e temas anteriormente mencionados referentes à cultura brasileira.

Por muito tempo mantive um certo distanciamento da música brega, sentia um pouco de raiva pela forma que essa música chegava até mim, era algo imposto. Meus vizinhos na Zona Leste de Manaus, bairro Ouro Verde, ouviam músicas num volume muito alto, principalmente nos finais de semana. Quando estava fazendo Faculdade de História sempre estudava em grupo ou sozinho em minha casa e nessas ocasiões os embates com os vizinhos por causa da música eram inevitáveis. As músicas executadas eram quase sempre músicas bregas, pois é grande a presença de paraenses em Manaus e eles gostam demais desse gênero musical, não só paraenses, mas acreanos, maranhenses e nordestinos em geral. Comigo houve um certo estranhamento, depois uma aproximação e agora está havendo a incorporação dessa música em um trabalho que pretende conhecer esse fenômeno. Percebi o quanto essas músicas se aproximavam dos sujeitos, das pessoas comuns, principalmente do cotidiano coletivo das vidas de muitas pessoas de classes menos favorecidas (num primeiro momento), retratando um universo de relações sociais que as pessoas mantinham umas com as outras. As canções e a bebida alcoólica são fatores de motivação para que pessoas se encontrem, conversem, bebam e se achem a vontade para contar todas as suas histórias de vida, visualizando esses “fatos da vida” em muitas das canções que já havia escutado antes, como se aquelas canções retratassem momentos bons ou maus vividos por eles. Percebi que essa temática poderia se desdobrar para o estudo de vários temas, como: musicalidade, gênero, história, sexualidade, cultura, festa e outras coisas mais.

A iniciativa de produzir um trabalho voltado para a análise de um gênero musical na perspectiva dos seus cultivadores se deu também através de inquietações que senti, ao perceber que a música designada como “brega” atinge mais fortemente um segmento social que se acha marginalizado e excluído do sistema. Esse contato também se deu em um bairro periférico de Manaus no qual eu lecionava. Constantemente estávamos fazendo festinhas de aniversários dos alunos e em todas era constante o aparecimento da

música brega. Chegamos a acompanhar os alunos a “festas” e bares nas redondezas e a música parece que nos perseguia.

Procuramos saber das pessoas que ouviam essa música, vizinhos, colegas e freqüentadores de festas, quem eram os cantores mais destacados em Manaus e em Belém. Foi quando, o cantor e compositor Nunes Filhos fez um show na Universidade do Amazonas por conta de um festival universitário (1999). Percebemos que Nunes Filho era um ídolo do brega aqui em Manaus, reconhecido e cantado por todos, até entre os acadêmicos. Procurei saber mais sobre ele. Fomos ao seu escritório e descobrimos que ele trabalhava como despachante de veículos, pegamos sua biografia e uma pequena entrevista já transcrita que nos foi dada por sua filha. A partir daí ficamos atentos a muito mais coisas que se referia ao brega, as apresentações do Nunes Filho, adquirimos suas fitas e CD's, ouvimos suas entrevistas nas rádios e tv's. Foi quando em março de 2000 ficamos sabendo de uma reportagem na *Revista Amazônia Vinte e Um* sobre o brega aqui em Manaus. Foi aí que tivemos certeza que o brega em Manaus merecia ser estudado e compreendido como uma manifestação cultural.

Houve uma questão inicial que se apresentou, que foi: quem procurar para conversar além dos cantores? Teríamos que ir fazer as investigações *in locu*. Percebemos que as falas das pessoas com as quais conversamos sobre esse assunto trazem contradições embutidas nas expressões faciais, na performance, nos silêncios, nas agitações e alterações de tom de voz. Gestos e palavras, às vezes se contrapõem em relações contínuas, numa dança frenética entre o que pensamos e o que expressamos enquanto corpo. Denunciando momentos de nossa subjetividade que só a nós devem pertencer. Por isso, nem sempre o que é dito corresponde ao que se sente ou pensa, a subjetividade é algo extremamente delicado para se perceber.

A busca da informação e o envolvimento crescente do pesquisador com o sujeito lhe aproximam de uma forma sentimental que é o que nos move, a paixão pelo tema, no entanto é preciso dosar isso para que não nos “embriaguemos” numa subjetividade danosa ao trabalho científico. Não conseguimos, e nem é esse o propósito, fazer um trabalho de campo neutro e metódico.

No nosso trabalho procuramos manter um certo rigor e distanciamento dos sujeitos da pesquisa (pessoas que convivem e se relacionam com a música “brega”), para poder vê-los melhor. No entanto, esse distanciamento não pode ser rígido, pois, de certa forma, em alguns momentos somos “forçados” a ter uma interação. Essa discussão é levantada pela professora Marília Amorim (2003), onde fala do confronto de múltiplos discursos na produção de conhecimentos. Isso nos remete a uma batalha pessoal que travamos, como ela também o fez, entre o que pensamos em termos de discurso e conhecimento adquirido em oposição ao outro². Nesse momento, os papéis se invertem e acabamos nos transformando em alvo de indagações, na medida em que somos indagados pelas pessoas que entramos em contato, sobre o que estamos fazendo, quais nossos objetivos e outras curiosidades que eles tem sobre um trabalho de pesquisa que enfoca a música brega e seu contexto.

Essas peculiaridades em nosso ponto de vista são importantes para que as pessoas que forem ler nosso trabalho percebam com clareza de onde foram tiradas as idéias principais, como no caso de *Argonautas do Pacífico Ocidental* (Malinowski, 1976), quando diz que “é necessário a apresentação desses dados para que os leitores possam avaliar com precisão, num passar de olhos, quão familiarizado está o autor com os fatos que descreve e sob que condições obteve as informações dos nativos”. Continua dizendo que:

Facilmente poderíamos citar muitas obras de grande reputação e cunho aparentemente científico, nas quais se fazem as mais amplas generalizações, sem que os autores nos revelem algo sobre as experiências concretas que os levaram às suas conclusões. Em outras obras desse tipo, não há nenhum capítulo ou parágrafo destinado ao relato das condições sob as quais foram feitas as observações e coletas de informações (MALINOWSKI, 1976, p.18).

² AMORIM, Marília. “A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica”. IN: FREITAS, Maria Teresa, *et alli* (orgs.). Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin. – São Paulo, Cortez, 2003. – (Coleção questões da nossa época). p. 12.

Achamos pertinente essa citação, porque o nosso trabalho de campo nos fornece uma riqueza de informações que só relatando com os mínimos detalhes é que o leitor terá condições de perceber como a pesquisa foi realizada.

Como historiador, que se interessa pela produção cultural dos homens, a parte mais importante da investida intelectual é saber trabalhar com a interdisciplinaridade do discurso no ato de fazer História, considerando o leque de possibilidades que se abre dessa aproximação com a antropologia e com as outras ciências. Pensar no que esse trabalho de campo contribui para analisar as relações sociais dentro de círculos “fechados” das comunidades é um exercício que foi feito com a minha ida em busca do sujeito da pesquisa em Manaus e inclusive em Belém.

No final do carnaval de 2003, quando retornava de São Luís, minha cidade natal, em direção à Manaus, tive a necessidade de ficar uns dias em Belém com o objetivo de procurar material para a pesquisa. Em Belém do Pará já havia passado e ficado várias vezes, pois é parada obrigatória para quem vem do nordeste em direção ao Amazonas, lá se espera dias para conseguir transporte fluvial para subir o rio Amazonas. Essa cidade é um ponto intermediário entre as duas regiões.

Depois de uma busca exaustiva em bancas de revista a procura de material sobre a música brega, conseguimos marcar um encontro com o editor de uma das mais interessantes fontes para o trabalho que estou realizando, a revista “Brega Mania”. Era um bairro de classe média, afastado uns trinta minutos do centro. Numa rua sem saída chamada “passagem do pombo” mora o editor Frederico Carvalho. Casa simples de estilo colonial, as marcas do tempo se faziam presentes por toda a casa. Fui convidado a entrar depois de uma breve apresentação. Frederico é um típico paraense simpático e acolhedor, embora tenha ficado curioso com minha presença na sua casa, que mais tarde foi entendida por ele (adquirir as revistas dele sobre o brega). Ele me deixou na sala e foi buscar as revistas. Percebi em Belém uma forte religiosidade, em várias casas que entrei ou passei pela frente visualizei imagens de santos, quadros ou indumentárias que se referiam principalmente a Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da cidade. Na sala de

Frederico não era diferente, uma mistura de santos e suvenirs enfeitavam de forma pessoal o pequeno cômodo.

Estranhei muito não ter encontrado revistas com referências à música brega nas bancas, depois fui saber que inclusive a “Brega Mania” havia chegado apenas à 6ª edição e estava, de acordo com Frederico, temporariamente com problemas para ser editada, mas como disse Frederico – a idéia não morreu. Reclamou da escassez do que ele chamou de “brega raiz”. De acordo com o que foi possível deduzir de nossa conversa, o brega raiz seria o brega sem a “influência caribenha, sem batidas aceleradas, cantado quase falando (semelhante ao bolero)”. Ele criticou o estilo “tecnobrega”, um tipo de música brega onde as letras são “montadas” em cima de melodias, pega-se uma música famosa, como, por exemplo, *Imagine* dos Beatles, *Girls Just Want Have Fun* de Cindy Lauper, tira-se a letra e substitui por outra, com o mesmo ritmo ou com ritmo diferente, também chamado de “versões”. Segundo Frederico, o “tecnobrega” é uma tendência fugaz que “engorda o bolso” dos donos de casas de shows. Ele explicou que os donos de casas de shows pagam menos para os DJ’s que executam esse tipo de som, pois os cachês dos artistas profissionais são mais “salgados”. Sobre os DJ’s e suas parafernalias tecnológicas, o antropólogo Hermano Viana comenta no seu artigo “Tecnobrega: A música paralela”, o que viu em Belém³:

Em cada vez que passei por uma festa de aparelhagem fui surpreendido por uma troca de "paradigma" tecnológico. Vi, há não menos que 15 anos, os DJs tocando vinil, depois mudaram para CD, logo em seguida para MD e hoje só usam MP3, fazendo mixagens com o auxílio de teclados, mouses e monitores de tela plana. Tinha que aparecer uma música que combinasse com tal ostentação maquínica. Os primeiros sinais do tecnobrega foram ouvidos no verão (que no Pará se vive no meio do ano) de 2002, mas tomou realmente conta das festas de aparelhagem em 2003. É o velho brega, com batida mais acelerada, feito só com sons de computadores. Parece um Kraftwerk de palafita, produzido sob calor equatorial por quem escutou muito carimbó, cúmbia, zouk e Renato e Seus Blue Caps - e não domina ainda totalmente os

³ Cf. “Tecnobrega: A música Paralela”, artigo escrito para a Folha de São Paulo de 13/10/2003 por Hermano Viana, antropólogo, autor de “O mundo do Funk Carioca” e “O Mistério do Samba” (ed. Jorge Zahar).

recursos do "cut-and-paste" que hoje estão na base dos softwares de produção musical que podem ser baixados de graça em sites piratas da internet.

Questionei sobre o fim dos bregas tradicionais ou como diz Hermano Viana, o velho brega (mesmo que brega raiz). Frederico falou que as bandas profissionais ganham mal em Belém, em contrapartida, no interior e em outros estados são sucessos garantidos. Perguntei também a respeito do retorno financeiro do “tecnobrega”, ele respondeu que não é vendável e se “exporta” para outros Estados. As melodias usadas em cima das letras são de músicas conhecidas do grande público, também são usadas músicas internacionais, todas elas sem o pagamento dos direitos autorais.

Depois do pagamento simbólico pelos seis exemplares da revista “Brega Mania”, respondi algumas curiosidades de Frederico a respeito do nosso trabalho. Ele sugeriu que procurasse um sujeito chamado Tonny Brasil, cantor, compositor, produtor musical e dono de estúdio musical.

Após um breve almoço nas imediações do bairro Umarizal, tomei um ônibus em direção a um bairro da periferia de Belém chamado Côndor, como fui instruído por Frederico. Cheguei ao início da “Passagem Maria”, viela que dava acesso ao beco aonde Tonny Brasil morava. Tive que esperar alguns minutos num barzinho, pois estava na hora de cair a chuva costumeira da tarde, característica típica de Belém, me pegou de surpresa. Após a tormenta, adentrei a viela, desviando das poças de lama que se faziam presentes ao longo de todo o trecho. Carros não chegavam a percorrer a via e as pessoas passavam por cima de pranchas de madeiras para não se “atolarem” na lama.

Todos conheciam Tonny Brasil nas imediações, logo arranjei um guia que nos levou a um aglomerado de construções mistas. Após esperar algum tempo na companhia do seu ajudante, finalmente surge Tonny Brasil. Apresentei-me e indaguei sobre a possibilidade de conversarmos um pouco. Ele convidou nos a entrar no seu estúdio, uma das únicas construções totalmente de alvenaria do local. Parecia um outro mundo, lá fora havia lama, tábuas velhas, sujeira...Quando adentrei no ambiente vi um cômodo com isolamento acústico, computador e ar condicionado de última geração, uma parafernália tecnológica com muitos botões e luzes. Observei outra sala separada por um

vidro, lá havia vários instrumentos musicais, microfones e também mesas de som cheias de botões.

Sentei em um sofá para começar a conversa. Quando pretendia fazer a primeira pergunta, fui surpreendido por Tonny Brasil, que disse: —Antes de me perguntar alguma coisa, me diga, o que você entende por brega? Fiquei surpreso e desconcertado com a pergunta. Respondi da seguinte maneira: é uma música popular predominante no norte/nordeste do país, música que é absorvida com maior frequência pelas classes mais baixas da população e seus enredos ditos “cafonas” se remetem ao cotidiano de um povo. Compactuaremos com a definição de “cafona” exposta por Araújo (2002) quando se refere àquela vertente da música popular brasileira consumida em geral pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitantes dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior. Em se tratando da gênese da palavra brega, Paulo Cesar Araújo diz que:

A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80⁴. Ao longo da década de 70, a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona” subsiste até hoje como sinônimo de “brega”, que segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, é um termo utilizado para designar “coisa barata, descuidada e malfeita” e a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais e literários” (ARAÚJO, 2002, p. 20).

Tonny Brasil contra-argumentou dizendo que o brega em Belém era um “movimento cultural”, que tinha sua expressão mais forte na música, mas que envolvia outras coisas mais fortes como a identidade cultural de um povo, a dança, o modo de se vestir, de se comportar, etc. Perguntei como era o brega nos anos 80 e 90. Tonny Brasil falou que tudo foi um processo que foi evoluindo de baixo para cima, nas festas de aniversário, pequenos bares, festas de bairro, tudo isso na periferia de Belém. Grandes difusores dessas músicas foram também homens e mulheres que cantavam e ainda

⁴ Esta palavra alcançou popularização definitiva a partir de 1984, quando o cantor Eduardo Dusek lançou com grande sucesso o LP “Brega chique, chique brega”— Polydor P. 1984.

cantam na noite. As festas foram se agigantando com a propagação das aparelhagens, dos concursos e dos pedidos dos ouvintes nas rádios locais. Havia, antigamente, um certo preconceito em admitir sua preferência pelo “movimento brega”, hoje falou em Belém tem que se falar no brega. Como as outras capitais têm as suas danças, músicas e festas, em Belém o carimbó, o sirimbó, o siriá e o brega são “marcas registradas”.

Muitos outros assuntos foram discutidos, inclusive políticos. Questionei a falta de músicas de protesto, reivindicação, como faziam e fazem alguns cantores da MPB, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina. Tonny Brasil falou que não queria se “comprometer” com ninguém, precisava era de apoio e uma música criticando alguém seria uma porta se fechando. Entendemos a posição dele, pois em ano eleitoral os cantores fazem mais shows nos comícios e festas patrocinadas pelos candidatos, em inaugurações, em festa de reveillon para a prefeitura ou o Estado. No entanto, a música se mostrou ao longo da história recente do país, com a apresentação dos festivais de música dos anos 60/70 uma arma muito eficaz de reivindicação e protesto. No caso específico do brega, poderia, a exemplo do rap e funk, ser uma forma de protestar contra as condições de vida da população de baixa renda dos bairros periféricos das grandes e pequenas cidades do país.

Em Belém do Pará houve uma reformulação para que o brega sobrevivesse, isso ocorreu em 1995 com inovações principalmente no ritmo⁵ (batidas mais aceleradas) em um disco de vinil chamado “A NUVEM” do cantor e compositor Roberto Villar. Logo em seguida, com o sucesso provocado pelo primeiro, veio outro “estouro”, dessa vez um CD denominado “ATOR PRINCIPAL”, que tinha como uma das principais músicas o “melô do papudinho”, fazendo referências as propagandas de cerveja que apresentavam um sujeito baixinho e barrigudo como garoto-propaganda.

Com a “nova fórmula do Brega” os paraenses foram conquistados novamente pelo brega, só que de uma forma mais intensa, pois a mídia local também investiu na

⁵ Mudanças mais perceptíveis: Aceleração considerável do pit (ritmo) e inserção de mais guitarras sob influência Caribenha (daí a comparação com o CALIPSO - Grafia original), dando muito mais suingue, logo, bem mais sensual e alegre ao dançar. A esse respeito podemos ter mais informações no site www.bregapop.cjb.net. Acessado em 18/11/03.

idéia, acreditando no sucesso que o brega ou como se dizia “música cafona”, fez nos anos 80 e que poderia fazer agora. De certa forma foi um investimento que deu certo, atravessou as fronteiras estaduais e conquistou principalmente o norte e nordeste do país, crescendo assim o número de “seguidores” dessa música, e esses novos adeptos deram o nome de “brega pop” para distinguir dos bregas que não usam a guitarra e outros instrumentos que atualmente são incorporados. O que sabemos é que com essa efervescência cultural e popular nasceram vários talentos como: Wanderley Andrade, Kim Marques, Alberto Moreno, Edilson Moreno, Banda Xeiro Verde, a baiana Rosemarie e outros.⁶

Como mercado abastecedor, o Pará é o Estado que mais “exporta” cantores bregas para outros Estados. Em seqüência 1995/96 e 97 foram os anos de maior sucesso do brega na década de 90, nesses anos surgiram cantores e compositores frutos da adaptação do “novo ritmo”. Nas palavras de Jr. Neves, cantor e compositor paraense:

Tonny Brasil, antes conhecido apenas como Tonny e já era ótimo compositor no final dos anos 80, Kim Marques, Edilson Moreno, Jr. Neves, Nilk Oliveira, Edinho, o também veterano Alberto Moreno (gravou um cd com 12 músicas e 90% do mesmo foi executado nas rádios, com direito a remix). O equilíbrio entre as letras leves e românticas, o ritmo alucinante e qualidade nas gravações, enfim, estava chegando. O "BREGA POP" começava a ganhar, definitivamente, o nordeste e demais regiões. O movimento tornava-se mais forte e cada vez mais quebrava os tabus impostos por alguns setores, ainda existentes, da imprensa e da própria sociedade elitista, atraindo mais cantores e compositores com todas as influências musicais possíveis: Rock, MPB, pagode, Música Européia, House, Dance Music, etc. (Jr. Neves, ramazonia@hotmail.com).

Existem também, além do “rei do brega”, Reginaldo Rossi, os ‘príncipes’ do brega, dentre eles, se destaca em Manaus, José Bernardo Nunes Filho, conhecido simplesmente como Nunes Filho, figura requisitadíssima na noite manauara. O primeiro disco de Nunes Filho foi gravado em 1981 pela gravadora UNACAN, em São Paulo.

⁶ A respeito do tema ver o site www.bregapop.cjb.net, data do acesso: 05/11/02.

Hoje conta com 21 discos gravados e sucessos consagrados pelo público “bregueiro” como: “*Subindo pelas paredes, Ay Carinho; O Pintor; Pensando bem; Sou louco porque te amo; A rosa do amor; Aparências; Por Favor Desapareça; Escute a voz do Coração; Recado do Nunes; A procura da Felicidade*. Com seu jeito extrovertido e uma forma de dançar muito irreverente e divertida, Nunes conquistou a massa e se intitulou “príncipe do brega”, como na música *Recado do Nunes*:

Eu mando um recado pra quem fala de mim
Fale muito mais que eu não estou nem aí
Aqueles que vivem com meu nome na boca/São uns despeitados
Pois sou respeitado e vivo numa boa
Eu sou o bom/ Eu sou o príncipe do brega/
Sou um sucesso e minha música pega
Tô na cidade/ Tô nos bairros/ Tô em todo lugar
Tô nas TVs/ E tô nas rádios e não consigo parar
Eu não falo mal de ninguém
Eu só canto o amor/ Quero é alegria/ Festa todo dia/ Seja onde for

(Compositores: Rosália Rodrigues e Nunes Filho; Gênero: Brega Pop)

Um clássico do brega muito conhecido, o ápice da “dor-de-corno”, é a música *Garçom* de Reginaldo Rossi, lançada no disco “Só sei que te quero bem”, de 1985. Nessa música tem-se o papel do homem derrotado pela perda de um grande amor. Esvai-se em lágrimas e ressentimento, conseqüentemente caindo na auto punição (beber até cair) para “afogar as mágoas”. Wanderley Andrade tem músicas com essa mesma orientação, como veremos no decorrer do trabalho. Em contrapartida, há músicas de consolo para essa “dor-de-cotovelo”, como *Volta por cima* de Paulo Vanzolini.

Garçom aqui nessa mesa de bar
Você já cansou de escutar
Centenas de casos de amor
Garçom, no bar todo mundo é igual
Meu caso é mais um, é banal
Mas preste atenção, por favor
Saiba que o meu grande amor hoje
vai se casar

Deixou uma carta pra me avisar
Deixou em pedaços meu coração
E pra matar a tristeza só mesa de bar
Quero tomar todas, vou me embriagar
E se eu pegar no sono me deite no
chão

Música *Garçom*, de Reginaldo

Rossi

Eu vou beber, eu vou
Eu vou me embriagar
Na mesa de qualquer bar
Quero esquecer

Quem me fez chorar
Sofro demais
Sei que ela gosta
De um outro rapaz
Já me disseram
Que é meu amigo demais

Garçom, por favor
Esse é mais um caso de amor

Igual aquele que você escutou
Há muito tempo atrás

Garçom, eu só quero
Nesse bar minha mágoa afogar
Quero beber, quero chorar
Se o meu amor não voltar

Quem é que vai chorar?
Quem vai beber comigo?
Quem é que vai dizer também
Que tem um amor dividido (perdido)

Música: *Quem vai beber comigo*, de
Wanderley Andrade

Chorei
Não procurei esconder
Todos viram
Fingiram
Pena de mim não precisava
Ali onde eu chorei
Qualquer um chorava
Dar a volta por cima que eu dei
Quero ver quem dava
Um homem de moral
Não fica no chão

Nem quer que mulher
Lhe venha dar a mão
Reconhece a queda
E não desanima
Levanta sacode a poeira
E dá a volta por cima

Música *Volta por cima* de Paulo
Vanzolini.

Não seria pretensão dizer que a música brega vai buscar elementos típicos de gêneros musicais como o bolero, samba canção. Nessas músicas o apaixonado é um sofredor e sofre ainda mais quando perde o objeto da sua paixão. A dor dessa perda é conhecida popularmente como “dor-de-amor”, “dor-de-cotovelo”, “dor-de-corno”, “fossa”, todas com o mesmo significado explícito de fraqueza, abandono, pessimismo, desilusão, culpa, fracasso, solidão. Nas letras das músicas percebemos que as pessoas abandonadas ou traídas desenvolvem os sintomas da “dor-de-amor”, essas pessoas se

sentem derrotadas, acham que o mundo acabou para elas, que nunca mais vão amar ninguém e partem do ressentimento para a culpa, depois para a saudade, daí para o ciúme, logo em seguida para a mágoa e, em certos casos, para a vingança, como o derradeiro recurso, o qual muitas vezes se traduz em violência física.

Chegamos a essa seqüência através de conversas que tivemos nos ambientes noturnos das casas de show e também ao analisarmos músicas que incorporam essa idéia nas letras. Nesse jogo de emoções o sujeito derrotado sofre como se lhe tivessem arrancado um órgão e ao experimentar a falta, o vazio, é que o “sofredor” vai lembrar o quanto minimizou a presença da companheira. A dor parece eterna, principalmente quando o motivo da separação é outro homem. O interessante é que nas músicas bregas se têm a impressão de que apenas os homens sofrem nas relações amorosas. Se formos pegar várias músicas encontraremos constantemente indícios de sofrimento masculino provocado pela separação.

Não poderia faltar música de Nunes Filho acerca do tema, dentre muitas que tratam do assunto destaquei duas, sem esquecer Reginaldo Rossi, que também apresentamos dois exemplos musicais.:

Enquanto eu chorava⁷

(...) Não sei bem qual a razão
De você fazer isso a mim
Todo o mal que eu lhe quis
Foi fazer você feliz
Mas enquanto eu chorava
Você sorria
E você cantava enquanto eu morria...
E eu nem sei porque você fez isso a mim
Se eu sempre fui bom jamais fui ruim (...)

⁷ Cf.: Reginaldo Rossi II, *20 super sucessos*. Sony Music Entertainment (Brasil). Rio de Janeiro (1997), v.1, 1 disco compacto (60 +min), POLYDISC, digital, estéreo; DL: 470.127.

Histórias de um amor

Já não estas mais ao meu lado coração
E a minh'alma esta cansada de chorar
Sei que já não posso ver-te, porque Deus
me fez querer-te
Me fazendo sofrer mais
Sempre fortes a razão do meu viver
Adorar-te foi a minha religião
Entre beijos encontrei
O calor que era um brinde ao amor e a
paixão

Essa história de um amor que aumentou o
meu sofrer
Que me fez compreender todo mal que é te
querer
Tu me deste luz e vida
Destruindo-me depois
Ô que vida amargurada
Vivo só sem teu calor
Vivo só sem teu amor ô ô ô ô ô...

(Autores: Nunes Filho e Aracy Lima)

Ay Carinho

Ay carinho
Ay carinho
Tu sabes como estou desesperado
Com tua ausência

Sonhando a cada instante
Com a luz
Da tua presença
Chamando em minhas noites
E chorando
Como criança

Ay carinho
Ay carinho
Tu sabes que minha culpa
Foi adorar-te
Sou teimoso
Se é certo como dizem
Que o pecado
Tem um preço

Bem caro estou pagando
Por querer-te
Ay carinho
(Autores: Nunes Filho e Aracy Lima)

Ainda amo você

Você disse que voltava
E nunca mais voltou
Você disse que me amava
Mas sozinho me deixou

Você disse tanta coisa
Mas tão depressa esqueceu
E na hora da partida
Quem chorou fui eu

Hoje eu tento não pensar mais em você
Faço tudo pra poder lhe esquecer

Mas o amor que eu sinto é mais forte que eu

Porque ainda amo você

Você disse tanta coisa
Mas tão depressa esqueceu
E na hora da partida
Quem chorou fui eu

Hoje eu tento não pensar mais em você
Faço tudo pra poder lhe esquecer
Mas o amor que eu sinto é mais forte que eu
Porque ainda amo você...

(Autor: Reginaldo Rossi)

Quando na relação, o parceiro ou a parceira deixa de ser o foco do desejo e do amor um do outro, transferindo esse sentimento para uma terceira pessoa, desperta no parceiro (a) ciúme. A idéia da rejeição/perda provoca um desequilíbrio emocional no rejeitado, transformando, em particular os homens, em seres passionais momentâneos. Nesse jogo de emoções se descaracteriza o papel de homem insensível, dando lugar a docilidade, a passividade e submissão. O sucesso da conquista amorosa de um parceiro conseqüentemente provoca a ruína do outro, que sai “ferido” e se sentindo excluído. A sensação de fracasso como namorado, marido ou amante leva, muitas vezes o prejudicado na relação a querer estragar a felicidade de quem os abandonou através da vingança. A intenção do sujeito abandonado é fazer com que a pessoa que o abandonou sofra como ele está sofrendo, só através dessa atitude é que se sente aliviado.

O desespero, ódio e frustração que povoa as relações, ditado nas músicas bregas, em geral, tem supostamente como causadora a mulher. Ela é culpada inclusive de ser traída, como comenta Soller e Matos:

... A cada novo romance, uma nova canção, falando de mulheres infiéis, com seus falsos amores e traições. Recrimina a mulher, aponta-lhe erros, denuncia-a como “maldita”, “fingida”, “teimosa”, “perversa”; principalmente “ingrata”, “infiel traidora” e “mentirosa”; mostra também “cruel”, “malvada”, “vaidosa”, sempre muito faladeira, culpada pela infidelidade, “causa da perdição”, chegando até a ser demoníaca “semente do mal” (SOLLER & MATOS, 1998, p.37).

Nos ambientes festivos brega há sempre espaço para o devaneio e relações passionais . O trabalho exaustivo e as humilhações sofridas no dia-a-dia, nos subempregos ficam lá fora, no ambiente das casas noturnas as pessoas se utilizam do anonimato para assumir qualquer personalidade que lhe convier melhor. A empregada doméstica omite sua profissão, pois naquele momento é pejorativo dizer que seu trabalho é tão desqualificado e subalterno. Preferem dizer que trabalham no Distrito Industrial ou como vendedoras em uma loja. Com o peixeiro, o pedreiro e outros mais acontece de forma semelhante. Mentir, omitir e fantasiar faz parte do jogo da sedução.

O cantor tem que estar atento a esses nuances, aproximando-se do seu público para poder compreendê-lo. Nunes Filho, por exemplo, se aproxima muito dessas estratégias que acontecem no brega, no entanto, na primeira entrevista nega pertencer a esse universo. Ao perguntar para Nunes Filho se ele se considerava um cantor brega, ele responde dizendo: “*Não. Me considero apenas um cantor romântico versátil*”. (Nunes, *set. 2001*). Os bregas interpretados por Nunes Filho lembram elementos encontrados nos boleros e samba-canção, elementos como a saudade, solidão, infelicidade, dor, amor, a procura, como podemos perceber nas palavras e frases grifadas nas letras de música a seguir. Esses temas provocam tensões e travam um duelo entre a razão e a emoção do universo masculino e feminino, como por exemplo, a canção *Meu Talismã* e *Escute a voz do coração*:

Meu Talismã

No copo de cerveja
 O fogo da saudade
 Na mesa de um bar
 Eu tento te esquecer
 E junto com os amigos
 Faço um samba ao vivo
 Procuro outra e tento viver

Longe dos teus carinhos
 E dos seus abraços
 Mas olhar eu admito
 Isso é tudo em vão
 Se quando vem a noite
 No vazio do quarto

Saudade diz que é seu
 Meu coração

Refrão
Meu denço
Meu denço é você
 O meu talismã
 Que ilumina meu
caminho
 Todas as manhãs
Meu denço
Meu denço é você
Minha flor do campo
Meu amor, te amo

E sem você nada sou

(Compositores: José Rias & Nunes Filho)

Escute a voz do coração

Não sei porque brigar
 assim
 Se gosto mesmo é de você
 Sei que você gosta de mim
 Não adianta nem tentar

Vamos viver o nosso amor
 Escute a voz do coração
 E deixe quem quiser falar
 Um dia sei que vão parar

De intrigar o nosso amor
 Querendo a separação
 O que eles querem não vão
 ver

Eu sempre longe de você
Por isso canto esta canção
Meu coração é de você
Que um dia me apaixonei

Não ligue pro que vão dizer

(Compositores: Gerson
Guerra & Nunes Filho)

O discurso masculino, ao mesmo tempo em que endeusa a mulher, colocando-a em uma redoma de vidro, a joga no inferno num piscar de olhos. Seu José M. N. dos Reis, despachante de veículos, ao ser questionado sobre a mulher nas letras das músicas bregas relata: *a mulher é uma criatura que não pode deixar de existir no mundo, pois nós dependemos exclusivamente dela, pois ela é soberana, é tudo* (Reis, set./2001). Em outro depoimento, dessa vez de uma mulher, foi perguntado como ela via a mulher e o brega, a Dona Albonete Tomaz da Silva, doméstica, nos fala: *a maiorias das mulheres que freqüentam o brega traem o seu homem e a maioria das pessoas que compõe a música brega é porque já foi corniado pela mulher* (Silva, set./2001).

O imaginário e o cotidiano popular presentes nas letras das músicas bregas são formas particulares de ver o mundo, embora, o que os cantores transmitem através de suas músicas traduzem expectativas e anseios coletivos. Dois dos personagens pinçados nesse rico universo foram o cantor e compositor Nunes Filho, 55, amazonense e o cantor Wanderley Andrade, 36, paraense. Nas letras das músicas dos dois podemos perceber temas recorrentes, como: paixão, amor, traição, saudade, ciúme, ressentimento, rancor, vingança, o universo feminino, o “cornio”, a “puta”, o cômico, a sensualidade, a sexualidade. Podemos perceber esses elementos em algumas músicas de Nunes Filho como, por exemplo:

És meu amor (N. Filho).

Eu sei que tu vais me deixar
mais a razão
quero saber
se todo o meu carinho
e devoção
eu dei a ti
diz meu bem
porque vais partir
não sei se
vou me acostumar

olhar em volta e não te ver
não quero que um outro
alguém
ti faça infeliz

diz meu bem
o que foi que eu fiz
a noite eu ti chamarei
sabendo que não vais voltar
pra mim
jamais perder-te

imaginei
e tão sozinho eu sofrerei
eu sei que o tempo ajuda
esquecer a minha dor
ou viver
es o meu amor

Só quero (N. Filho)

Eu só quero é lhe ver
para nunca mais chorar
pois distante de você
não consigo mais ficar
minha vida é vazia
já nem posso mais ficar

vivo sofrendo querida
e a todos reclamar
o destino acabou
todo o nosso imenso amor
e agora o que farei

pois nem mais sei quem eu sou
nessa cidade
todos tem felicidade
só eu fico a lamentar
eu só quero é lhe ver
mais você onde andará
pois lhe dou minha palavra
só lhe peço por favor
creia em mim sinceramente
em nome do amor
neste momento você
sei que está a me escutar
eu só quero é lhe ver
para nunca mais chorar
eu só quero é lhe ver
mais você onde andará

Amor Especial (W. Andrade)

Te amo com todo carinho
de um jeito todo especial
amor, amor, estou sozinho
sonhando e esperando você
vem ver
como é um amor não
correspondido
pois se um dia chegares a amar
já saberás como é um sofrimento
para amar
eu faço tudo aquilo que você quiser
dou tudo que um homem
dá pra uma mulher
eu sei que sei te fazer mais feliz

O assassino (W. Andrade)

Assassinei, assassinei, assassinei
meu coração, eu sou
sou assassino, sou assassino
assassino do amor
já fui ladrão
já fui ladrão e já roubei um coração
sofri demais e acordei na solidão
na armadilha do amor não caio mais
pois aprendi
pois aprendi que essa vida é pra
viver
que amar demais só faz chorar
só faz doer
vou esconder meu coração
pra nunca mais
chorar de mal de amor e só sentir
saudade de quem não tá nem aí
cansado de apanhar, eu me tornei
assassino do amor

Nas conversas que tivemos percebe-se que grande parte dos cantores dizem não usar sua própria experiência de vida como inspiração, ou dizem que não para fugir das perguntas mais pessoais, pois constatamos que nas músicas há uma exposição muito grande do lado pessoal.

Em entrevista realizada com o cantor e compositor Nunes Filho, quando questionamos sobre motivos ou inspirações da vida pessoal para compor músicas, o compositor tentou se esquivar dizendo que a maioria de suas músicas seriam de terceiros e que, “nem toda música que o cantor canta é dele, ele já pega de terceiros pra interpretar mesmo”. No entanto, acabou revelando que tem músicas como: *Me deixe em paz*, do 1º LP, gravado em 1983/84 que fez para uma mulher que o desprezava pelo fato de ser pobre e ainda pouco conhecido na época. Depois que ficou mais conhecido a desprezou, como na letra da música: *O que queres comigo/ Não vê que eu não te quero mais/ O que tu queres comigo/ Por favor me deixe em paz/ No tempo em que eu te queria, de mim você sempre ria dizendo que era o coitado e não servia pra ser o seu namorado/ Agora que o tempo passou/ Você vive a me perseguir/ Sinto muito já não quero mais você/ Daqui pra frente o melhor é você me esquecer*. O que nos permite inferir, que é mais cômodo taxar os outros de “corno” do que se assumir como tal, expor os sentimentos alheios do que os seus próprios. Geralmente afirmam buscar inspiração no dia-a-dia, no cotidiano das pessoas que estão mais próximas.

Ainda no que se refere às letras das músicas, a questão gênero está muito presente, pois de acordo com Tonny Brasil, o feminino é referência na realização das canções, cerca de 98% falam em relacionamentos amorosos que tem a mulher como protagonista. Essas informações estão baseadas nas mil e trezentas músicas compostas por Tonny Brasil e nas novecentas catalogadas. Em relação ainda às mulheres, Tonny Brasil nos diz que faz muitas músicas satirizando a mulher que ele chama de “safada”, mas sempre com bom humor, escrevendo o que muitas gostam de ouvir. Apesar disso condena cantores como Cícero Rossi que nas suas músicas usa termos segundo ele depreciativos, como, por exemplo, na música “A Vagabunda”, na qual diz:

Oh!Vagabunda, safada, galinha, piranha
Só fica feliz quando apanha
Você me complica, oh! Vagabunda.

(*A Vagabunda*. Cícero Rossi).

Cícero Rossi não deve ter utilizado humor na dose exata, deixando sua música muito “pesada”. Para fazer a “presepada” em forma de música é preciso um pouco de sarcasmo, como o fez Nunes Filho em duas músicas: *Mulher Interessadeira* e *Cretina*⁸.

⁸ Cf.: Nunes Filho “O príncipe do Brega”; *Mulher Interessadeira*. Sonpress-Rimo da Amazônia Ind. E Com. Fonográfica Ltda. (Brasil). Manaus, v.14, 1 disco compacto (60 +min), digital, estéreo. Representada por MCK COMERCIAL E REPRESENTAÇÃO FONOGRÁFICA LTDA.

Mulher Interessada

Essa mulher é vagabunda e desordeira só
quer o meu dinheiro
só quer o meu dinheiro, pra alegrar meu
coração

mas também pense ela só vai fazer amor
se for por meu dinheiro
se for por meu dinheiro, pra alegrar meu
coração

ela que pense, ela vai ter
o castigo que vai merecer
na hora de fazer amor
eu só dou o meu dinheiro
se ela me matar de tesão

é nheco nheco fuque fuque
é nheco nheco fuque fuque
nheco nheco fuque fuque

na hora de fazer amor
eu só dou o meu dinheiro
se ela me matar de tesão
(Compositor: José Augusto)

Cretina

Cretina, estou decepcionado
por você ter com outro transado
oh sem vergonha, isso não vai ficar assim
eu vou me zangar
e você vai levar muita porrada de mim

você é uma descarada, não tem vergonha na
cara
qualquer um transa contigo, mas ninguém
vence sua tara

comigo sua safadeza, se arrasta pelo chão
porque eu sou muito macho
e no meu caminho não anda Ricardão
(Compositor: Ray Silva)

Assim, há formas e limites para se fazer referência às mulheres nas composições. Um “ethos” que orienta expressões de tratamento, em detrimento do uso de termos depreciativos e de vulgarizações do outro.

Por outro lado, para além das letras de músicas, trataremos agora do brega em Manaus, onde teremos mais detalhes dos locais onde tocam o brega e das pessoas que vivem essa música.

2 - O circuito bregueiro em Manaus

Em Manaus, ao sair a campo preferimos começar pela zona leste, a zona mais pobre da cidade, lugar onde encontramos a maior parte dos clubes onde se tocam brega. Em toda a cidade há casas voltadas para o brega, sendo que quando falamos “o brega” estamos nos referindo não somente as casas que tocam exclusivamente o gênero de

música brega, mas a toda uma circulação de gêneros musicais, pessoas bebendo cerveja, comendo pequenas iguarias, fumando, conversando, namorando, dançando ou seja o brega é a festa como evento e não somente a música.

A razão da escolha da área se deu por que existem lugares dentro de uma cidade que são verdadeiros redutos de atividades não formais, incluindo nesse contexto os clubes. Em Manaus, principalmente os bairros da zona leste, são onde se encontra a maioria da população empobrecida e desassistida pelos poderes públicos. É na zona leste que vimos com maior gravidade a exposição da miséria e da violência se fazerem presentes no dia-dia das pessoas, lá os perigos que se apresentam durante o dia se multiplicam ao cair da noite. Para efeito de estudos, visitamos os seguintes “clubes”: *Kalypso Dance Night, Swing Night Club, Skina Bar I, Globo de Ouro, Fortaleza Night Club, Luar de Prata Night Club, Sopão do Nélio e Balneário da Companhia*. Nesses lugares percebemos a mistura de gêneros musicais, onde o predomínio maior era do brega e do forró. A maior parte das observações e conversas se deu nesses locais citados acima, ou seja, foi o nosso circuito brega. Esse termo “circuito” apresenta-se em Costa (2004) como característica fundamental à presença de inúmeras festas com semelhante conteúdo musical em diversos pontos da cidade de Belém. A esse respeito comenta:

Participar desse circuito, então, pode ter vários significados como: freqüentar as festas, reconhecer seus locais de realização, saber os melhores dias de festa das casas que se conhece, estar particularmente inclinado a gostar de uma aparelhagem específica, estar atualizado com as músicas e passos de dança de sucesso no momento, estar familiarizado com nomes de alguns cantores e bandas famosas, ouvir eventualmente algum programa de rádio ou assistir programas de televisão específicos de brega, etc. (COSTA, 2004, p. 56).

O som altíssimo não permitia a conversa entre as pessoas no interior dos clubes, tivemos que convidar algumas pessoas para sair daquele ambiente, no intuito de conversar melhor. Achamos importante também descrever o ambiente em que se deram essas conversas. Na maioria das vezes conversava com as pessoas na frente do estabelecimento ou no meio da avenida Grande Circular (onde se concentram a maioria das casas noturnas), se o sujeito aceitasse se afastar um pouco, caso um pouco difícil

para quem estava se divertindo. Principalmente as mulheres eram difíceis de serem convencidas a responder várias perguntas a respeito do seu cotidiano.

As músicas bregas que ouvimos nos locais citados acima fazem referência constante a temas relacionados à origem do cantor. Os compositores paraenses, por exemplo, denotam nas canções um Pará idílico, que seria um lugar cheio de mulheres lindas, praias maravilhosas, noites de amor, aventuras regadas a cerveja, comidas típicas, quase como uma imagem caribenha, cheia de exotismo, é como se o Caribe, mostrado pelos catálogos de turismo fosse no Pará. Além disso, o desejo de voltar ao lar (terra natal) é algo constante. Como, por exemplo, a música de um cantor ainda não conhecido pela mídia e na noite, Sr. Fernando Silva, paraense, diz assim:

Minha cidade é verde, é verde de lindas mangueiras, tem gente bonita e hospitaleira.

Minha cidade é verde, tem praias e gente famosa,

Terra de dona Deusa, papai Pinduca e Beto Barbosa

Terra do açai, pato no tucupi e tacacá

Terra da lambada, merengue, carimbó e siriá

Tem cerpa gelada, a melhor do meu país

Tem gata bronzeada, tudo isso é que me faz feliz

Eu vou voltar, eu vou voltar, eu vou voltar pra Belém do Pará

Eu vou voltar, eu vou voltar, eu vou voltar pra Belém do Paráaaaaaa...

(CD “demo”, gravado e distribuído pelo autor. Fernando Silva em 12/10/03).

Um outro quesito percebido é o quanto são despojadas as roupas usadas pelas pessoas nesses locais, sem muita exigência, principalmente o vestuário masculino. Alguns homens vestiam bermudas, camisetas, outros, camisas de time de futebol, boné ou chapéu, calçavam tênis, chinelo, sapato e até chuteira. Carteira porta-cédula fazendo volume no bolso de trás das bermudas e calças. Já as mulheres vestiam roupas coladas, malha esportiva, saias curtas, blusas minúsculas, roupas de renda transparente, calças apertadíssimas, calças desfiadas, roupas cheias de detalhes chamativos como, por exemplo: brilho, couros reluzentes, fios pendurados, recortes na própria roupa, colocando a mostra partes do corpo; usam também cores claras, calçam tamancos

plataforma, botas até o joelho, sapato de salto alto, sandálias e sapatos sociais, são artificios para melhorar a aparência física. Esse foi o cenário que vivenciamos na nossa pesquisa de campo.

Mas o que leva homens e mulheres ao brega? De acordo com observações e conversa que tivemos nos locais onde visitamos percebemos que: homens quando pensam em ir ao brega vão com a intenção principal de ficar com alguém, para usar uma expressão do senso comum, lê-se nas entrelinhas “levar prá cama no final da festa”. Já as mulheres acham que isso é uma consequência de uma noite de diversão, embora nem todas vêm isso de uma forma muito rígida. Para elas não significa que por acompanhar alguém na dança e tomando cerveja que a retribuição seja sexo, como pensam os homens. As mulheres querem diversão e isso se traduz muito mais forte na dança. Se divertir é sinônimo de dançar, só dançar basta, fazem tudo para dançar e às vezes é só dançar sem compromisso. As coreografias concorrem no salão, dependendo do tipo de brega (lento ou agitado), há rodopios, esfrega-esfrega, corpo colado, girar e rodar o parceiro, bailar-se no salão como se estivesse a deslizar, numa competição implícita. Muitas vezes os que “ganham” essa competição tornam-se os dançarinos mais requisitados, consequentemente o que vai conseguir ficar com alguém no final da festa. Mulheres dançando juntas não é incomum, é, às vezes, uma forma de encorajar os homens provocando-os a dançar. O inverso também acontece, mas é raro.

Percebemos que nas casas que não cobravam entrada existia um número maior de homens, pois geralmente as mulheres têm entrada liberada, exemplo *O Sopão do Nélio*, que para compensar a gratuidade põe a cerveja com um preço mais elevado e na maioria das vezes o som não é ao vivo para não ter despesas com artistas.

No *Luar de Prata*, entretanto, tocava de tudo, forró-brega, flach back, tecnobrega, brega, discoteca e principalmente o gênero musical na época em voga, o forró. A casa tem um estilo de discoteca, apresenta luzes coloridas piscando, globo rolante, canhão de luz, néon e foi a que se concentrava o maior número de mulheres, à época da realização do trabalho de campo (2004). Essas casas menores estão aos poucos sucumbindo frente aos investimentos dos grandes empresários em “clubes”, com melhor infra-estrutura e

que trazem atrações de outros Estados. Dois exemplos dessa tendência são, na zona leste, os “clubes” *Balneário da Companhia* e *Dengosa Show Club*, provocando um esvaziamento nos clubes anteriormente referidos.

As casas que executam as músicas procuram diversificar os estilos musicais para agradar a todos os gostos. E apesar de as pessoas estarem ali nesses locais não significa que todas gostem só de “brega”, inclusive, em certos locais, a maioria nega o gosto pela música brega. Nesse sentido, torna-se difícil delimitarmos uma área específica de campo.

Em muitos bairros podemos encontrar casas noturnas, bares ou clubes que funcionaram ou estão funcionando para atender o gosto popular, como por exemplo, no centro da cidade encontramos nas imediações do porto e da feira Manaus Moderna a maior concentração de bares e “inferninhos”, onde o mais famoso é o Recanto da Natureza, Bigode, Aquarela, Scorpion, Jet-Set, Castelinho, Flamboiam, Maktochi, Remullu’s (boate de Strip-tease). No bairro da Cachoeirinha descobrimos os clubes Talismã, Colorado, Sensação, Asa Branca, Orvalho da Noite, Coroado, Amanhecer, Nostalgia, Amazon Palace. No bairro Cidade Nova nos deparamos com os clubes Universidade do Forró, Manaus Show Club, Malibu Stak Bar (hoje posto texaco), Marcellu’s Bar. No balneário da Ponta Negra achamos os clubes Shopping do Brega (antigo Brega e Chique), Coração Blue, Kanamari Night Club, Havaí Night Club (antigo Malibu), bares em volta do balneário. E finalmente na zona leste da cidade, nos bairros São José Operário I, II, III e IV, Tancredo Neves e Jorge Teixeira respectivamente nos deparamos com os clubes Acapulco Show Club, Bares em torno da feira, Jacaré Show Club, Kalypso Dance Night, Swing Night Club, Skina Bar I, Globo de Ouro, Fortaleza Night Club, Luar de Prata Night Club, Sopão do Nélio, Dengosa Show Club, Skina Bar II, Balneário da Cia, Balneário do Sest Senat, pau oco, deus me livre, gatinha manhosa, espelho d’água (antigo espaço do forró), Bavária, piscinão de Ramos, Kamila Night Club.

Não se trata aqui de conhecer todos os espaços que executam a música brega em Manaus e sim obter informações através de amostragens colhidas em alguns pontos comumente freqüentados na cidade. Privilegiamos a zona leste de Manaus, pois foi a área em que encontramos mais pessoas ouvindo e dançando brega. Para dizer que só na zona leste existe música brega, por exemplo, tenho que ir às outras áreas.

A zona leste da cidade de Manaus tornou-se o nosso campo de pesquisa porque também é lá que se concentram os bairros mais pobres da cidade, bairros periféricos,⁹ oriundos de invasões que foram crescendo desordenadamente e que tem uma infraestrutura precária, resultado do descaso dos sucessivos governos. É interessante que vivemos anos e anos em uma cidade e não conhecemos sua totalidade, quase sempre transitamos por lugares que fazem parte da nossa rotina trabalho-lazer, lugares que nos interessam por fazer parte direta do nosso cotidiano. Então perguntamos porque freqüentamos esses lugares e não aqueles, porque essas pessoas são nossas amigas e não aquelas? Nossos círculos sociais vão depender do lugar onde moramos e do poder financeiro que temos. Numa cidade, mesmo nossa cidade natal, nem tudo nos é familiar e há espaços que são apropriados por outros sujeitos e que não nos atraem. Na zona leste, especificamente na avenida Grande Circular se concentram os chamados “inferninhos”, “cabarés”, clubes e casas noturnas que executam diversos tipos de músicas, com ênfase ao brega e atualmente ao forró (2004). Esses lugares ficam em pontos estratégicos, nas imediações de bairros como Tancredo Neves, São José II e III, Jorge Teixeira I, II, III e IV, João Paulo, Amazonino Mendes, Val Paraíso, Mutirão, de fácil acesso para as pessoas irem até a pé ou de “Kombis-lotação”, meio de transporte alternativo que funciona na zona leste 24 horas por dia.

São lugares pouco comuns para muita gente, lugares tolerados pelo poder público, saem nos jornais quase sempre nas páginas policiais, são vistos como antros de prostituição e consumo de drogas. Os notívagos e boêmios estão nesses espaços do não-

⁹ Lembro-me de uma passagem em (CHAUI, 1996. p.58), quando diz: É uma sociedade na qual a população das grandes cidades se divide entre um “centro” e uma “periferia”, o termo periferia sendo usado não apenas no sentido espacial-geográfico, mas social, designando bairros afastados nos quais estão ausentes todos os serviços básicos (água, luz, esgoto, calçamento, transporte, escola, posto de atendimento médico), situação aliás, encontrada no “centro”, isto é, nos bolsões de pobreza, as favelas.

trabalho para se divertir e a diversão pode ser resumida quase sempre em sentar e beber, mas isso não quer dizer que eles não exerçam uma atividade durante o dia. Bebe-se de tudo, desde a tradicional cachaça (conhecida como Corote) que é consumida dentro e fora das “casas noturnas”, cerveja, caipirinha, vodka, uísque. Geralmente o que vai decidir o tipo de bebida a ser ingerida é a condição financeira do sujeito. Comumente começa-se com uma cerveja para chamar atenção das mulheres, são convidadas para tomar um copo, depois que a “moça” já está “no papo”, como se diz, passa-se para a caipirinha de cachaça que é mais barata. Algumas pessoas optam pelo “kit pobreza”, um conjunto de itens com menor valor financeiro, composto de Corote (cachaça que custa no máximo R\$1.50), Derby (cigarro mais barato do mercado) e Kissuque (corante para o preparo de refresco misturado ao Corote para dar mais cor e sabor). Geralmente os homens bebem mais que as mulheres, usam as latinhas ou copos como substratos ao qual se agarram para não ficarem com as mãos “abanando”, ou seja livres. As mulheres usam mais o cigarro, pedem para o rapaz acender, pedem um cigarro “emprestado”, jogam a fumaça no pescoço do homem e usam de muitas outras estratégias para despertar o interesse do seu “escolhido da noite”.

A noite, apesar de ser o espaço do não-trabalho para alguns, não quer dizer que quem vive na noite é vagabundo, como deduz a polícia quando aborda as pessoas nas casas noturnas ou nas ruas. A noite é lugar do sobrenatural, do fantástico e de referência ao fantasioso, é nela que se afloram os desejos, em que os pecados são ocultados mais facilmente e onde “todos os gatos são pardos”. As pessoas vão ao brega em busca de algo inusitado, da surpresa. Àquela hora da noite é a quebra de uma rotina de trabalho, é a hora do lazer. Movidos pela euforia envolvente do ambiente, esquecem-se das mazelas do dia-a-dia, se gasta o que não se tem, conta-se vantagem, mentiras, piadas, alguns ficam ricos outros melancólicos, tudo isso com a ajuda do desinibidor que não pode faltar, a bebida alcoólica.

Na zona leste principalmente nas “casas noturnas” as “batidas” policiais são constantes, separa-se a “festa”, homens são conduzidos para um lado, mulheres para outro, todos tem que ficar encostados nas paredes de costa para os policiais que chegam

para revistar, quem se recusa ou questiona vai preso. Existem pessoas que vivem da noite, em torno dos eventos gira um mercado informal imenso, são ambulantes que vendem seus objetos e comidas para sobreviver, por exemplo, têm pessoas que vendem flores de cera, chapéus, camisetas com a foto ou o nome do “ídolo”, foto instantânea, CD’s piratas, queijo quente, ovo de codorna, além dos famosos “churrasquinhos de gato” e coquetel de guaraná. Segundo informações colhidas em campo, esses últimos seriam indispensáveis antes de uma boa noitada a dois. Inclusive os anúncios de “pousadas” e motéis são pintados nas paredes dos estabelecimentos: “pousada 10 – apartamento com ar, tv, frigobar e garagem –1 hora R\$ 5,00; 3 horas R\$ 10,00”. São serviços informais que garantem a vida de muitas pessoas que estão ali.

O trabalho realizado enfoca com mais veemência as trajetórias de pessoas na noite. Percebemos que a noite transforma espaços, há uma nova espacialidade na cidade noturna, há uma cidade invisível. Por exemplo, visitamos um “clube” que durante o dia funciona como um local de venda de roupas, bijuterias, brinquedos e a noite se transforma, dando lugar a mesas e pessoas em busca de lazer e diversão. Os espaços do trabalho e do não trabalho às vezes se confundem nesses ambientes mistos.

É visível nesse processo de aceitação/rejeição ao brega um engajamento bem equilibrado do homem e da mulher.¹⁰ A figura feminina se faz presente tanto na sua forma física, quanto no imaginário idílico dos “bregueiros”. Mulheres e homens vão ao brega a procura de diversão e prazer, as cantadas e paqueras são recíprocas. Percebemos que os homens tentam chamar atenção demonstrando poder econômico, pagando bebidas, oferecendo cigarro, falando ao celular, exibindo chave de carro, enquanto as mulheres preferem o jogo da sensualidade, procuram provocar com olhares furtivos, sorrisos dissimulados, dançando, ou simplesmente passando várias vezes pela mesa do pretendido até ser convidada para sentar. Os homens também exibem seus atributos

¹⁰ Nem sempre esse processo é uniforme como nos expõe Maria Izilda Matos: “o ser homem e o ser mulher ainda representam uma hierarquia, um lugar na sociedade, um papel social e cultural. Nas canções também aparecem outros qualificativos masculinos: os homens são apontados como instáveis, enganadores, traidores, fingidos, tendo claras dificuldades de expressar seus sentimentos”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 112

físicos, os “sarados”, termo utilizado para denominar pessoas musculosas, costumam tirar suas camisas e exibir seu corpo dançando no meio do salão.

Em Manaus, uma característica importante em relação à presença feminina é que existe uma desproporção do número de cidadãos de sexo feminino para o masculino, onde o primeiro supera o segundo, de acordo com o último censo realizado pelo IBGE em 2000. Nas festas percebe-se mulheres dançando agarradas por falta de homens, é uma estratégia também, para ser convidada a dançar. Não é raro ver homens dançando com homem, fato que já havíamos visto nos clubes do bairro Jorge Teixeira e que presenciamos novamente no clube *Cia do Forró*. Nesse mesmo dia presenciamos várias vezes esse fato, sendo que com pessoas diferentes. E há diferentes tipos femininos, desde a semi-adolescente que está descobrindo os encantos da noite até as garotas de programa.¹¹ Segundo a matéria de uma revista local:

(...) distingue-se no brega dois tipos de prostituição. Há a prostituta “clássica” em que a profissional oferece o programa em troca de um valor previamente combinado com o cliente. Geralmente o programa varia de R\$ 50 a R\$ 100, fora as despesas do motel. O outro, “sexo por amor”, é quase de graça. “Pode rolar por uma noitada de bebidas, um bom papo, ou uma carona”. Uma se encaixa na situação típica de prostituição, a venda do corpo em troca de pagamento em dinheiro – profissão institucionalizada e reconhecida. A outra mistura necessidade e promiscuidade. São meninas dos bairros periféricos da cidade, recém-saídas da adolescência, que capricham no visual e saem para uma noitada de diversões. Na maior parte das vezes, diversão significa transa. Embora o prazer seja levado em conta, a necessidade não desaparece por completo (...).¹²

Há ainda resistências ‘machistas’ por parte de um pequeno grupo que tende a classificar o “tipo de mulher” que se faz presente nas festas bregas, o que implica em recorrentes brigas matrimoniais em torno da tentativa desse tipo de enquadramento que

¹¹ Sobre as relações de marginalidade que se perpetuaram na sociedade tendo a prostituta como um caso de polícia ou mesmo de saúde pública corrobora para uma limitação dos campos de ação feminina, como argumenta Margarete Rago: “Todos concorrem para pôr em funcionamento formas de sociabilidade, fundadas na mercantilização da libido, do desejo e do prazer, nas quais se evidenciam a desigualdade entre os gêneros, a opressão feminina e a violência que lhe é intrínseca e subjacente”. RAGO, Margarete. **Os Prazeres da Noite**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.36.

¹² Revista Amazônia vinte e um. Op. Cit. p. 44

se tenta impor à mulher, como se vê no seguinte caso: um homem levou a sua esposa para uma festa de brega, lá sua mulher recebe vários convites e cantadas de um outro cidadão que a confunde com uma ‘puta’. O termo ‘puta’, na linguagem popular, se refere a mulheres desclassificadas que não contraem vínculo afetivo com ninguém, vivem na noite, mas não são prostitutas. O marido explicou que sua esposa não queria dançar e pediu para não ser incomodado. O sujeito respondeu que lugar de mulher de respeito era em casa e que se fosse realmente a esposa dele estaria em casa e não ali. Daí a celeuma começou.¹³

Estamos concentrando os esforços de informações em Manaus por uma questão de delimitação, mas em outros municípios amazonenses com suas respectivas festas, como por exemplo, Maués (festa do guaraná), Presidente Figueiredo (festa do cupuaçu), Codajás (festa do açaí) encontramos também a música brega. Percebemos isso quando notamos a presença constante de Wanderley Andrade nesses interiores. Lá ele é recebido como “pop star”. Presenciamos uma cena de assédio, no dia 08/02/04, no “Balneário da Cia do Forró”, Manaus, onde se apresentava Wanderley Andrade. Na entrada para o palco meninas pedindo autógrafos, gritando, tocando nele, pedindo beijo, agarrando, chamando de “gato”, “gostoso” e o interessante pedido de uma fã, um fio de cabelo. Por incrível que pareça, Wanderley Andrade tirou um dos seus fios de cabelo vermelho e deu para a garota, ela saiu pulando e festejando o “troféu”. Para atiçar mais os fãs, Wanderley Andrade (W.A) distribui o “saquinho do W. A”, conhecido como “pó do amor”, que constitui-se de um pequeno saco contendo uma substância que exala um certo aroma bem agradável. Wanderley Andrade joga esses saquinhos no meio da multidão, deixando as pessoas loucas, pois de acordo com W.A a mulher que pegar o saquinho tem que colocá-lo na calcinha ou no sutiã, dessa forma atrairá muitos homens para perto de si. De forma semelhante W.A faz com os homens, sendo que ao invés de saquinho, os homens ganham um pauzinho amarrado em uma linha em forma de cordão

¹³ Vale ressaltar que estas tesões lembram a construção de um discurso masculino sobre a mulher cada vez mais agressivo, marcado por variações de misoginia e homofobia imbuídas pelo desejo de enquadrar as mulheres dentro das leis e normas. Conforme: SOLLER, Maria Angélica & Maria Izilda S. (Orgs). **O Imaginário em debate. Gênero, Música, Pintura, Boêmia**. Rio de Janeiro: Olho d’água, 1998. p.55

que os homens devem usar no pescoço, com isso acreditam ter a chance de conquistar sete mulheres em sete dias.

Uma análise crítica das representações nos leva a reconhecer que as imagens formuladas por nós não são objetivas, nem conseguem transmitir tudo o que é produzido no interior dos discursos dos diferentes sujeitos, daí a nossa limitação, mesmo assim, o que captamos são focos de ruptura e contradição com a sociedade formal.

A música brega traz em si algumas alusões que transitam entre a paixão e o sexo. Como aparece na música *Sensual*¹⁴ de Joe Machado e Barradas, no CD do cantor paraense Sandro Aragão, produzido por Sintonia Produções:

Teu olhar no meu corpo
Meu corpo em tuas mãos
Puro prazer
Tua pele, teu pêlo, teu cheiro
Grudou em mim
Quero você
O teu corpo penetra no meu
Como um raio de luz
Amo você
Teu calor me aquece
Tua boca me excita amor

Sensual, dentro
Sensual, dentro e fora
Sensual

A música brega constantemente faz referências nas suas letras ao sexo, ele aparece como se a dança fosse supostamente um “ritual de acasalamento”. E fomenta de tal forma o ato sexual que as pessoas acabam assimilando o ato de dançar na mesma frequência do ato de fazer amor, com seus movimentos e formas que aproximam os

¹⁴ Revista *Brega Mania*, nº 4; 2000/01. Direção e edição Frederico Carvalho.

corpos, dando mais prazer à dança. Como podemos ver na música *Tarada na Cama*¹⁵, do cantor e compositor Nunes Filho:

Estou no ar da loucura
Da minha ternura
Da minha paixão
Amamos na cama
Depois na rede e caímos no chão

E nesse rala rala e rola
Que a gente faz amor
Você vai sentir prazer
Você vai sentir paixão

E nesse rala rala e rola
Que a gente faz amor
Você vai sentir prazer
Você vai sentir tesão

Você é uma tarada
Que conquistou meu coração

E nhéco nhéco
Vai pra frente
Vai pra trás
Você vai sentir prazer
E depois vai querer mais

E nesse esfrega, esfrega, esfrega
Vai pra frente
Vai pra trás
Você vai sentir prazer
E depois vai querer mais
Compositor: Paulo Aquino e Nunes Filho
Gênero: Pop Brega
Arranjos: Maestro Augusto

¹⁵ O PRINCÍPE do brega. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Industria e Comércio Fonografico Ltda: [200?]. v. 13. 1 disco compacto (45,31 min.): digital, estéreo. DL: 199.010.863.

Outra letra de música com a mesma temática, do cantor e compositor paraense Tonny Brasil consta na música *Bate, Esfrega, Estica*¹⁶, do CD: Pura Emoção, gravadora Gema/ A.R. Music:

Repete 2 vezes	Bate, esfrega, estica Tira a roupa que eu quero te ver Cola o teu corpo no meu corpo Sentir meu prazer
	Agora é só nós dois aqui no quarto A cama é o nosso palco De espetáculo Vai começar...
Repete	Vem meu amor, Meu amor, meu amor Me dar prazer... Vem meu amor Meu amor, meu amor Quero você
	Agora não tem mais como escapar Na rádio uma canção vai embalar O nosso amor, o nosso amor

A traição é tratada ora com ironia, ora com sentimentalidade, ora incentivada e ora reprimida com veemência, isso dependerá muito do local e circunstância que se apresenta. O machão e o homem sentimental estão presentes inseparadamente, numa luta constante onde ora um se sobressai mais, ora é o outro. “Todo homem chora quando é chifrado. Tenta esconder, mas acaba se conformando”, foi o que disse uma das minhas entrevistadas (Albonete, 2001). Podemos notar a visão da mulher sobre o homem. A mulher comanda como uma espécie de juíza dos sentimentos masculinos e principalmente do sexo, no qual ela vai determinar onde, quando, como e com quem se relacionar sexualmente.

Caberia dizer que a música que estamos examinando é alvo de forte discriminação, por ser vista como de mau gosto e como música da categoria “povão”. No entanto, o que

¹⁶ Ver Revista Brega Mania, nº 06, p.06, op. cit

tem mais me intrigado, é que muitas pessoas que fogem dessa categoria, de coisa do povão, consomem essa música mas não admitem. Nos balneários públicos e clubes particulares é largamente executada. Podemos citar o balneário da *ponta negra*, local que tem o metro quadrado mais caro de Manaus, considerada parte nobre da cidade, ponto turístico, essa praia é freqüentada de forma muito heterogênea, ricos e pobres estão lá. Nos bares e “restaurantes” a música brega e forró são sinônimos de casa cheia. Em clubes como o *Selva Park*, clube aquático de classe média, nos fins de semana são contratadas bandas que tocam som ao vivo, acontece também o mesmo, brega e forró são as músicas mais tocadas e dançadas, isso acontece tanto nas piscinas quanto no salão. É um forte indício que o brega atinge também outras camadas sociais, não da mesma maneira que a classe baixa, mas de uma forma dissimulada, pois ao perguntarmos as pessoas que estão ali se gostam de brega elas dizem que não, entretanto, estão dançando. Não revelam verbalmente, portanto, seus sentimentos ou identificação com a música brega. Talvez, nestes ambientes de lazer, onde o gosto é relativo, o sujeito se sinta um tanto constrangido de se assumir como bregueiro, onde o próprio termo já é quase um palavrão. Embora nem sempre fosse assim.

De um modo geral, a música brega, conhecida em outras épocas como “cafona” é vista hoje como coisa de mau gosto e piegas, confundida a todo tempo com o estilo de vida (ser brega). Apesar desses rótulos impostos por uma sociedade que valoriza o chique como algo de bom gosto, proveniente da elite. Percebemos que é muito tênue a linha que denomina o que é brega e o que é chique. Geralmente há pessoas que se enfeitam muito com a pretensão de ser elegante, fina e acabam caindo no mau gosto total, podemos ver isso em festas de quinze anos, casamentos, missas e outras cerimônias envolvendo pessoas “bem” vestidas. A música, como a moda, é reinventada, reinterpretada e aparece e desaparece com tendências postas para uso temporário, um *flash back*. Esse retorno é um chamamento da sociedade e é atendido para reviver muitas vezes épocas e situações marcantes para quem já “curtiu” (nossos pais e avós que ouviam a Jovem Guarda, Waldik Soriano, Nelson Ned...) e inovadora para quem só ouvia falar (os jovens que nasceram de 1980 pra cá). O que se tem constatado é que a

música brega se reelabora, voltando a cada década com ingredientes novos na tentativa de cativar um público maior.

Como já foi dito anteriormente há um esforço principalmente feito pelos paraenses, para que se reconheça nacionalmente o brega, pois os paraenses consideram o brega como um Movimento Cultural como afirmou o cantor e compositor Tonny Brasil (2003). Seguindo a idéia de divulgar a música a qualquer preço, foi feito um contato de produtores e artistas paraenses com a Tv Globo, e no dia 13/04/2003, dando prosseguimento à apresentação de seus temas “exóticos”, em um quadro do Fantástico chamado Brasil Total, (quadro que muitas vezes já deu errado por querer mostrar um Brasil através de um olhar verticalizante e tendo Rio de Janeiro e São Paulo como parâmetro), apresentado por Regina Casé, resolveu-se mostrar um pouco da cultura do Norte, especificamente Belém do Pará. A apresentadora se referiu à cidade como capital do Brega. O problema é que fora do norte e nordeste o termo brega não tem a mesma conotação carinhosa que é dada, no caso, pelo povo paraense. E nunca é levado a sério como manifestação artística. Regina Casé foi conduzida nessa reportagem por Wanderley Andrade, cantor e compositor nascido em São Miguel do Jari-PA, 39 anos cujo disco mais famoso é *O ladrão de Corações*. Apesar da apresentadora querer dar um enfoque maior para o vestuário (roupas), onde no Sul e Sudeste do país é quase exclusiva essa conotação de brega referir-se a roupas ou coisas de mau gosto, o que prevaleceu foi uma imagem caricata do brega, sem lugar para a poesia e o universo cultural do brega em Belém do Pará.

3 – O termo brega

Em relação à denominação “brega”, Marcelo Thiganá (professor de música no Pará) nos explica que: o brega é música paraense de características pluri-culturais. Com sua riqueza rítmica e potencialidade coreográfica, pode ser visto como o "Tango do Pará"¹⁷. De acordo com o professor, nenhuma forma de arte nasce pronta, exige acumulação de experiências estéticas, diversidade de estilos artísticos, legitimação social de valor. Deve ficar claro nesse trabalho, que não queremos ingressar na tendência de estigmatizar uma expressão artística popular, somente levando em consideração que o nome que a designa adquiriu ao longo do tempo conotação pejorativa; ou tendo em vista o fato de que muitas letras ainda expressem qualidade literária problemática, assim como é relatado no site www.empresapopson.com.br¹⁸:

(...) por ser um gênero oriundo e paralelo à Jovem Guarda e de forte apelo popular, alguns cantores desta ramificação não tinham um cuidado nas composições, arranjos, produção musical e visual. Sendo a tônica da maioria destas produções, mais especificamente das letras, o cotidiano. O teor destas composições, geralmente era ligado a desilusões amorosas (traições), e/ou os motivos pelo qual levavam um homem a embriagar-se, etc. Isso tudo era encarado pelo público como algo engraçado, que ajudava a descontrair o estressante dia-a-dia (Jr. Neves, ramazonia@hotmail.com).

Thiganá nos leva a compreender que essas letras revelam as condições sociais, lingüísticas, temáticas possíveis nos arrabaldes desiguais de Belém. Ressaltando que não devemos perder de vista que o Brega é uma forma musical coreográfica em formação, ainda em sua “pré-história”, evoluindo para o seu aperfeiçoamento e depuração. Afirma ainda que o Brega é expressão cultural simbólica paraense e é reconhecido como forma de valor artístico.

Wanderley Andrade, no “programa legal”, anteriormente mencionado, mostrou algo mais do que um nome pejorativo, falou de artistas como o *Anormal do Brega*, um sujeito que adora se travestir com roupas e objetos espalhados ao longo do corpo, como por exemplo: medalhas, cordões, brinquedos, botões, coleiras, cintos coloridos,

¹⁷ Comentário extraído do site www.bregapop.cjb.net, em 08/02/04.

¹⁸ Data de acesso 12/09/04

miçangas, óculos colorido, brincos, maquiagem pesada e às vezes com uma batina. Além do mais tem um carro cheio de parafernalias, como: mil e seiscentas lâmpadas coloridas, um chifre de boi no capô, um som com dois alto falantes enormes, no qual ele anuncia seus shows e nada mais nada menos que um caixão, pois ele só entra nos shows carregado nesse caixão. Pareceu algo grotesco para os padrões “globais”, mas foi a única forma de aparecer no horário nobre. Além do Anormal do Brega, Wanderley Andrade falou de Gabi Amarante, Eloy Guerra, Helen Patrícia e o inesquecível Pinduca. Figuras que fazem ou fizeram parte da composição desse universo da música brega, pois alguns ainda resistem, cantando na noite por cachês insignificantes, lançando CD’s demo (de produção caseira, destinado às rádios e produtoras, para divulgação do trabalho musical), ou simplesmente vendendo seus CD’s piratas.

Através das entrevistas, realizadas por Regina Casé, foi explicitada a influência sofrida na moda brega por artistas internacionais nas décadas de 1980-90, como Madona e Michael Jackson, por exemplo, roupas brilhosas, coladas no corpo, coloridas, onde tudo tem que brilhar. Foi até feito um desfile com os “modelitos” mais chamativos e mais exóticos da tendência brega. Mais uma vez foi legitimado o estigma da música brega, ser confundida com o estilo de vida despojado e a aproximação entre música e moda. Foi falado também na reportagem da nova tendência do brega paraense que é o “tecnobrega”, um brega de ritmo mais acelerado e mais dançante, construído com base em versões de música “tecno” como o “house” e o “dance”.

Na semana seguinte Wanderley Andrade se apresentou no programa *Domingão do Faustão*, mostrando toda sua irreverência “bregueira” no modo de dançar, vestir e cantar, tudo isso em rede nacional, foi mais um ponto a favor da música brega. E não foram apenas essas iniciativas na Rede Globo, em outros programas da emissora já foram exibidas reportagens semelhantes sobre o brega. Por exemplo, no site www.bregapop.cjb.net¹⁹ o jornalista Ricardo Schott nos conta o seguinte:

¹⁹ Data do acesso: 12/09/02

"Eu sou brega, mas sou feliz/ Muito mais brega é o meu país". O refrão foi cantado por um grupo enorme de artistas tidos como bregas (gente como José Augusto, Wanderley Cardoso, Joanna e até o hoje sumidaço Markinhos Moura) num antigo Programa Legal, da TV Globo, apresentado por Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. O programa tentava fazer uma espécie de painel existencial do brega, mostrando as formas nas quais ele se mostrava (em frases feitas, temas recorrentes nas letras das músicas, etc) e entrevistando artistas - gente que, muitas vezes, está meio sumida da mídia mas ainda tem público certo, percorrendo o interior dos estados (como Odair José, que sempre tem suas músicas regravadas e cuja obra recusa-se a envelhecer). Considerado de baixo nível pela intelectualia brasileira - muito embora cantores como Caetano Veloso e Marisa Monte sejam os primeiros a reconhecerem que há valor na música brega (Ricardo Schott).

Apesar da falta de interesse da mídia, em todo o Brasil ainda existem cantores bregas, que se assumem como tal, é o caso de Reginaldo Rossi que, inclusive, passou a ter o apoio da mídia, talvez por que já “caiu na graça” nacional. Outros, apesar de já serem sucesso no país inteiro, ainda não se intitulam como cantores brega, como é o caso de Amado Batista. No meio artístico do brega, há quem pense em levantar esse tipo de música enquanto estilo autêntico e legítimo da cultura nacional, como é o caso de Wanderley Andrade, enquanto outros se apropriam do estilo e negam pertencer a ele.

Um cantor considerado de estilo musical “brega”, que fez sua trajetória rumo ao sucesso cantando em bares, feiras, garimpos, rodeios e praças de todo o país, principalmente no interior do país, não gosta de ser classificado como cantor de música brega, Amado Batista, autor de verdadeiros clássicos do gênero que mais tarde se convencionou chamar de brega, como *Princesa, Amor Perfeito e Secretária*. Apesar de ser notadamente reconhecido como um dos verdadeiros precursores do brega, o cantor não se sente bem com o rótulo, quando afirma o seguinte: *Acho que qualquer um que é xingado se incomoda. Quem me chama de brega é porque não gosta do meu trabalho. O que eu faço é música romântica versátil.*”²⁰ Nunes Filho, cantor manauara, fica indeciso entre a afirmação e negação do brega. Ele diz: “na realidade não tem brega, nós

²⁰ Comentário retirado do *Jornal A crítica* do dia 12 de outubro de 2003, na parte do jornal denominado *bem viver*, reportagem de Omar Gusmão. bemviver@acritica.com.br

cantamos a música popular romântica”. No entanto, é conhecido no estado do Amazonas como o “príncipe do brega”, título de um dos seus discos.

Talvez o brega chegue novamente com toda força nas paradas de sucesso, como no caso da música caipira que “evoluiu” para sertaneja (como se o caipira estivesse incorporado à cidade grande), o próprio samba tem como vertente o pagode (simbolizando a descida do negro do morro), e finalmente o brega se “disfarça” em música caribenha, o calypso (descaracterizando o caboclo ou melhorando a própria música). Boi-Bumbá também se transformou para se adaptar aos grandes centros do norte.

Deixando o nome "BREGA" para as composições despretensiosas, ingênuas e engraçadas, ou até mesmo, para os cantores que se vestem e/ou se auto definem como bregueiros, algumas pessoas perguntam como diferenciar o "BREGA" do CALYPSO PARAENSE, se ambos tem o mesmo ritmo. Se a letra falar de amor, que é uma linguagem universal, de uma maneira leve e até poética, uma produção moderna e de qualidade, podendo ser exportada, é o CALYPSO PARAENSE. Se for uma letra sem aspiração literária, apenas para dançar e se divertir, como os "Bregas de aparelhagens" (Espécie inteligente de Marketing) como explicita o cantor e compositor paraense Jr. Neves²¹ - *o fenômeno deste gênero no momento, é a Banda Fruto Sensual, "A rainha das aparelhagens", que vem arrastando verdadeiras multidões), melô da sogra, tô cagado (essa foi apelação e nem é música), gererê, Na rota do amor (Jr. Neves), o pirangueiro, brega country, os bregas do: fusquinha, do canoa, do rupinol (ruhynol), da maconha, da nóia, do ovo, da pedra, do citotec, do prestação, o Sex Man, e muitos..., Muitos outros, é o bom, e velho "BREGA". Quanto ao Calipso podemos destacar o que diz o site www.bregapop.cjb.net²² quando fala que o CALIPSO original, é um ritmo, quase 100% percussivo e originário do Caribe e adjacências. Mas as influências e a pequena semelhança com um instrumento de cordas, mais precisamente a guitarra, fez*

²¹ Jr. Neves, ramazonia@hotmail.com, comentário extraído do site www.bregapop.cjb.net, em 08/02/04.

²² Data do acesso 21/06/04.

com que o nome CALYPSO PARAENSE (grafia adotada por músicos paraenses), fosse usado somente para as músicas com um conteúdo literário universal (romântico), performances e produções musicais de extrema seriedade, representando, talvez, uma nova era para a classe artística e a música comercial do Pará.

Enquanto isso é comum negar as origens, disfarçar e esconder suas vertentes culturais para se transformar. Muitos cantores fazem isso, pois vivem de música e num mercado volátil, como é o de música, as tendências mudam com os ventos e quem não se transforma, adaptando-se a tendência do momento, sucumbe. É uma forma de marketing, quase todos os cantores procuram adaptar o ritmo do momento ao brega, fazendo *versões* das músicas mais tocadas, transformando-as em brega.

Por muito tempo os cantores de música brega não tiveram uma unidade, não se identificavam entre si, por isso demoraram a fazer parte de um movimento definitivo, que ainda está se articulando, portanto, não conseguiram. Eram pessoas dispersas que andavam pelo país inteiro fazendo shows em apresentações isoladas, ficando alguns deles no anonimato. A maioria, no entanto, ficavam à margem das grandes difusões por não fazerem parte do gosto da elite, com isso alijados da grande mídia. Sempre procuro nas lojas de discos os cantores que fizeram sucesso e uma coisa que estranhei foi o fato de não encontrar coletâneas dos cantores bregas, como, por exemplo, existem: O Melhor da MPB, Os Sucessos dos anos 80; O Melhor da Bossa Nova; Os “hits” mais Tocados; entre esses não vi uma organização das músicas bregas mais executadas.

Os cantores da música brega são na sua maioria pessoas que tiveram uma vida sofrida, infância roubada (Waldik Soriano, Agnaldo Timóteo, Odair José, entre outros), não estudaram, com isso não tinham uma noção muito clara da música universal, fazendo suas músicas a partir das suas vivências e experiências do dia-a-dia, tendo assim tanto suas músicas como o seu visual um estilo despojado e “escrachado”, como relata (Araújo, 2002). A forte tendência voltada ao populacho, com dinâmica própria e trivial, a música brega toma emprestado o cotidiano do povo (falo povo aqui no sentido de camada popular de baixa renda), como tema principal, desdobrando-se para além de desilusões amorosas.

Mas, afinal, o que é brega? Ou para efeito deste trabalho, como entender o brega? Em geral, o senso comum oscila entre dois extremos: adjetiva pejorativamente como termo depreciativo, antônimo de chique, e o chique por si só muitas vezes já conduz ao brega, pois é exatamente pelo esforço de parecer chique que inevitavelmente produz-se o brega, também como coisa de mau gosto, exagerada. Por outro lado é visto como *movimento cultural*, posição defendida por artistas como Tonny Brasil, que a partir de 1996 participou mais ativamente do movimento, juntamente com surgimento de novos cantores no Pará. O movimento cultural brega tornava-se mais forte e cada vez mais quebrava os tabus impostos por alguns setores da sociedade, como a imprensa e a própria sociedade elitista. Atraiu mais cantores e compositores com todas as influências musicais possíveis: Rock, MPB, pagode, Música Européia, House, Dance Music, etc. Dando maior diversidade ao gênero. O que percebemos é que o brega foge de qualquer definição rígida, por exemplo, Raul Seixas, é brega? Talvez os roqueiros não gostassem nada dessa pergunta, pois consideram o cantor como o pai do rock. No entanto nas festas em cabarés, “infernhinhos” ou clubes são freqüentes as músicas de Raul Seixas. O cantor e compositor brega Wanderley Andrade usufrui com freqüência das canções de Raul Seixas nos seus shows. Em entrevista realizada em fevereiro de 2004 com Carlito Ferraz, presidente da *Ordem dos Músicos do Amazonas*, ele nos disse:

“Quer ver um exemplo de brega que deu certo no Brasil e não é colocado como brega, eu acho um exemplo fantástico porque foi um camarada ‘porreta’, um camarada que pegou a mensagem dele, a letra forte, com uma crônica forte em cima de uma música banal, chamado Raul Seixas. Raul pra mim é o brega que deu certo, é o maior exemplo de brega pra mim que deu certo, porque a música do Raul é uma música simplória, uma música que não é rebuscada. Tanto, o que acontece: o cara que gosta de brega se ‘amarra’ no Raul. Ele canta Raul sem saber o que está cantando e o linguajar dele era ‘porreta’” (FERRAZ, 2004).

É vertente musical herdada de grupos que fizeram sucesso nos anos 70, como a *Jovem Guarda*. Carlito Ferraz diz que nos anos 60/70 já existia o “brega”, mas não era dado esse cunho, era ainda “cafona”. Legítima ainda a participação de cantores como Orlando Dias, Anísio Silva, Carlos José, Odair José, Waldik Soriano, Lindomar

Castilho, sendo os dois últimos os primeiros expoentes do que já era chamado de brega. Carlito Ferraz chega a comparar a música brega com a música norte americana:

“O brega é alguma coisa que a gente chama de ‘kitsh’, que é aquele cara que usa aquela roupa extravagante. Diria que mais ou menos parelha ao que o norte americano faz lá, a música negra norte americana. Só que a música negra tem excelente qualidade, a de lá, os caras são extravagantes, são bregas somente no vestir. É uma música de alta qualidade, agora o visual é brega, chocante. Aqui não, a música é de péssima qualidade” (FERRAZ, 2004).

Apesar dessa crítica quanto a pobreza da música brega Ferraz não desqualifica totalmente o brega, chega a citar clássicos como Waldik Soriano, que o impressionam pelas belíssimas músicas. Segundo Ferraz, Waldik Soriano sempre foi respeitado pela escolha musical que fez.

O Brega é uma música dançante e é difícil entrar num ambiente que toque brega sem se contagiar com as pulsações do ritmo e com a atmosfera envolvente das casas que a executam. O brega, não é só uma música que se diversifica muito, é toda uma atmosfera envolvente do local. Existem vários bregas, pode-se até dizer que tem brega para vários gostos. Existem os bregas românticos, “o brega calypso”(nova roupagem trazendo muito swing acompanhado por elementos da atualidade, solos de guitarra com distorção, sintetizadores, vocais), o pop, “o brega melody”, o brega dançante, o brega dor-de-cotovelo e muito mais. É difícil não encarar esse gênero, a primeira vista, com conceitos antecipados e do ponto de vista da moral conservadora.²³ Vejamos as várias definições do brega em um glossário elaborado pelos cantores e compositores Carlos Aguiar, Manoel Cordeiro e Tonny Brasil:

Brega: É um ritmo de músicas dançantes, bem ritmadas e de variado estilo balançado; o brega é a dança. O Brega é um ritmo paraense originário do calypso americano, identificado com a dança, também chamada de brega, mas de origem

²³ De acordo com a revista *Brega Mania*, hoje o *Brega Calypso* tornou-se tão popular que conceituadas emissoras de rádio FM, não só no Estado do Pará, como de outros Estados, dedicam horas de sua programação para atrair uma grande fatia do público que gosta deste gênero musical, daí surgindo à necessidade e o interesse de grande parte da mídia por algumas atrações que hoje são sinônimos de popularidade e sucesso não só no Estado do Pará, como também em outros Estados. In: Revista *Brega Mania*, nº 1,2 e 3; 2000/01. Direção e edição Frederico Carvalho

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

Brega Calipso: É uma versão regionalizada da música americana no estilo chacundum. É a liberação das guitarras com visível centralização do som do Caribe.

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

Brega Pop: São os componentes do rock. É um ritmo de batidas mais suaves, identificado no brega romântico; o amor é explícito em todas as suas artimanhas.

Brega Dance: É baseado nas músicas dance dos anos 80, logo depois da discoteca, com os funks verdadeiros e com muito trabalho de contra-baixo.

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

Brega Melody: É o brega com a batida romântica, pra se dançar mais agarrado. É uma tendência do ritmo tratado num brega feito com arte, poesia e beleza.

Techno Brega: É uma música feita exclusivamente com mixagens. Possui implementos do Techno europeu, com batida mais acelerada. Na verdade o Techno Brega é a modernização do Brega Calipso, sendo todo produzido e mixado por recursos eletrônicos. Sua batida é originária do eletroritmo sendo adicionadas guitarradas e muitos arranjos de teclado. Seu enredo varia de composições satíricas a músicas que falam do mais íntimo sentimento tocando no fundo dos corações. Esse novo ritmo tem como principais características às coreografias que são aceleradas, compostas de jogos de braço, muitos giros e agilidade.

Tecnno Reggae: É o Reggae, mas é programado, seqüenciado, com contra-baixo de Reggae e bateria de Brega.

Brega Hard Core: É fundamentado em cima do Rock para praticantes de esportes radicais (skate, surf, etc). É uma mistura de "surf music", com guitarra destorcida, mas com contra-baixo de brega. (site <http://www.bregapop.cjb.net>²⁴)

Vemos que o termo brega ultrapassa a simples designação que sempre lhe é dado, o de pessoas que se vestem de modo extravagantes, o politicamente incorreto. Mas varia e percorre vários gêneros musicas. Como nos diz Hilbert Nascimento (Binho) no site <http://www.bregapop.cjb.net>²⁵.

Enganam-se também aqueles que pensam que as letras tratam apenas de desilusões amorosas e outras dores de cotovelo. Mais que isso, tratam de assuntos do cotidiano do povo, em um ritmo extremamente dançante e sensual, que mistura a Jovem Guarda, lambada, Pop, Merengue e Calipso. O resultado é realmente gratificante para todos os ouvidos e para o corpo, que nunca

²⁴ Data do acesso: 15/03/04

²⁵ Data do acesso: 15/03/04

consegue ficar inerte diante das melodias (Nascimento, site <http://www.bregapop.cjb.net>).

Podemos perceber que o brega segue uma trajetória que acompanha as tendências nacionais, mas perguntaríamos: como, onde e quem inventou o brega? São perguntas que começam a ser respondidas, numa tendência popular muito forte de historicizar o brega em sites na Internet, revistas e programas de TV. No entanto, a nível de academia, ainda há poucas reflexões sobre o assunto. Na revista *Brega Mania* temos o assunto tratado de forma muito superficial, pois se trata mais de uma revista de letras cifradas e entrevistas, no entanto, no site www.bregapop.cjb.net²⁶, podemos ver que:

No início dos anos 70 já surgia uma nova tendência musical com temas românticos influenciados pelo movimento da Jovem Guarda, trazendo cantores como Juca Medalha (um dos primeiros) e Alípio Martins, porém ainda sem o devido reconhecimento pelo público. No final dos anos 70, surgiram vários cantores com este novo estilo musical denominado "**Brega**", motivados pelas melodias de Amado Batista, Reginaldo Rossi, Carlos Alexandre e Evaldo Braga e tantos outros, porém trazendo uma certa influência, não sei se consciente, do Rock'n'Roll do final dos anos 50 e início dos anos 60). Com o surgimento deste novo ritmo musical, destacaram-se no cenário paraense os cantores Ted Max, Mauro Cotta, Fernando Belém, Juca Medalha, Luís Guilherme, Diogo, Ditão, Tarcys Andrade entre outros. Hoje é inegável a popularidade e a aceitação de Roberto Villar com o "Mêlo do Papudinho" e Wanderley Andrade com o "Mêlo do Ladrão", este último chegando ao topo em menos de dois meses de lançamento. Ambos já ultrapassaram a invejável marca de cem mil cópias vendidas e por onde passam, arrastam verdadeiras multidões para seus shows.

Há, portanto, uma tendência muito forte dos próprios sujeitos em historicizar a música brega como forma de divulgação a procura de legitimidade por parte da sociedade, como um movimento regional da cultura. Do mesmo modo acontece a invenção ou reinvenção dessa cultura, que não surge do nada, mas a partir de elementos tradicionais, como os que já foram citados para o surgimento da música brega: a jovem guarda, o rock in roll dos anos 60, assim como Raul Seixas, como menciona Carlito Ferraz. Na verdade, reinventa-se a partir de algo já existente, conferindo muitas vezes

²⁶ Data do acesso: 15/03/04

uma nova roupagem a uma manifestação cultural – o que se mantém no Brega. Dar curso ou voz a uma música brega depende muito da aceitação do seu público, é no salão que a música é aprovada ou reprovada, pois lotar os salão de dançarinos é um sinal de aceitação de uma canção.

Nas “festas” se observa que dançar é uma das melhores formas de se aproximar mais de uma pessoa, de sentir seu corpo, então dançar é fundamental para se conseguir companhia para a noite toda, mas não é só isso. O tipo de bebida que se toma nas mesas, o jeito de vestir-se, os cordões, anéis e pulseiras de ouro, chave de carro, tudo isso influencia na hora de conseguir alguém.

Nas “festas brega,” a música é um ingrediente que não pode faltar, aproxima os dançantes quando chama atenção para temas voltados para o cotidiano das “camadas populares”. Os temas de duplo sentido são os preferidos, pois servem de pretexto para uma “cantada” mais ousada. Por exemplo, o refrão da música *Marmita* da banda *Los bregas* diz: “*quem entra nesse carro é comida, por isso que ele se chama marmita*”. Então, o sujeito que está no salão dançando com a moça aproveita a oportunidade para convidá-la para conhecer seu carro, quem sabe com o intuito de levá-la para “cama”, que no caso seria o próprio carro.

A música brega retrata o dia-a-dia das pessoas, as letras das músicas procuram expressar cada vez mais uma proximidade possível da linguagem popular falada no cotidiano. O fascinante é como ocorre a transformação dos diálogos travados no dia-a-dia, como declarações de amor, ciúmes, homossexualismo, tramas, conluios, relações amorosas, tudo transformado em musicalidade, principalmente tendo como foco os casais (amantes, namorados, “casos”, maridos e esposas...), que pode variar desde o comportamento rotineiro de casais com relacionamentos estáveis que mantêm uma certa conduta formal casa-trabalho-lazer, até os desvios de conduta formal dessa rotina, se traduzindo nas relações extraconjugais.

Podemos citar um exemplo dessa rotina na música *Anjo do Prazer* da *Banda Calypso*, que diz: “*entra, banha, come, pode descansar, “vambora” levanta homem, hora de trabalhar, eu vivo somente pra te amar*”. Essa música mostra uma entrega total

por parte da companheira que declama “*eu vivo só pra te amar*”. No âmbito do lar cumpre as funções que lhe são pré-determinadas, como se fosse sua parte de contribuição na relação – ficar devotada ao marido. Com essa mesma temática podemos nos reportar a música (*Quotidiano*, 1971), de Chico Buarque, quando diz que:

Um dos elementos mais marcados é a pontualidade: não apenas o sorriso é pontual, quando acorda às 6 horas da manhã, mas pontualmente ela lhe oferece café, almoço, jantar e cama encerrando-o no abraço de ferro de um quotidianismo insuportável – metafórico e literal: “me aperta pra eu quase sufocar”. É como se ela repetisse, no nível do próprio lar e das atividades femininas, os gestos mecânicos/regulamentados e absolutamente previsíveis do operário numa fábrica: ela transporta o mecanismo da vida da sociedade industrial para dentro de casa: é a “mulher competente” no mau sentido, representante aplicada do “princípio de desempenho” afetivo (MENESES, 2000, p. 49).

Nesse mesmo sentido, outro exemplo da Banda Calypso na música *Maridos e Esposas* trata dessas mesmas relações: “*quantas vezes nem ouviu, quantas vezes te falei da falta que você faz pra minha vida, quantas vezes me negou, seu abraço, seu calor, depois que a gente se casou, veio a rotina, quantas vezes tive ataque de paixão e me declarei, mais foi tudo em vão*”. Comumente aparecem interações ilimitadas entre homens e mulheres que vão compor as histórias de vida, buscando elementos para se constituir no trabalho, no âmbito familiar, no lazer, na comunidade, na escola, nas ruas, enfim, onde vão estabelecer-se estratégias de vivência e sobrevivência entre os sexos.

Em relação a relações extraconjugais vemos uma música do cantor e compositor Nunes Filho que fala de amantes, intitulada *Cansei de ser amante*²⁷:

Existe alguém entre nós dois
Que é uma pedra no nosso caminho
Decide hoje decide depois
Deixa pra amanhã
E nunca decidiu

²⁷ O PRINCÍPE do brega. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Industria e Comércio Fonografico Ltda: [200?]. v. 13. 1 disco compacto (45,31 min.): digital, estéreo. DL: 199.010.863.

Eu já cansei de ser amante
Vou jogar fora a sua aliança
Decide logo de uma vez
É tão difícil pra nós três
Repartir alguém na cama

Me desespero em pensar em você
Em outros braços cheios de prazer
Se entregando sorrindo ao céu
Enquanto eu te espero naquele motel

Eu sou amante e não tenho direitos
Mas eu não quero você desse jeito
Eu sou amante e não tenho razão
Mas peça depressa a separação

Compositora: Rosalia Rodrigues, Cantor: Nunes Filho

Essa banda que citei acima é bastante conhecida, inclusive nacionalmente, a Banda Calypso, transita em muitos gêneros musicais, no entanto é no brega e forró que se concentra seu foco principal (forró-brega). No decorrer do trabalho de campo percebemos que a Banda Calypso foi bastante citada pelos mais jovens (pessoas até 25 anos), como preferência musical. Não sei se é pela maior exposição e vendagem de CDs, ou por ambos, esta banda no último show que fez em Manaus (2004), lotou o centro de convenções, com aproximadamente trinta mil pessoas. No entanto, essa banda quase nunca é referenciada como brega aqui em Manaus e a maioria de suas músicas são composições de cantores bregas do Pará, como é o caso de Tonny Brasil, já citado. Uma outra característica importante que se faz presente nas músicas da Banda Calypso está diretamente ligada a outros trabalhos musicais de cantores bregas, é a questão do amor romântico, cortez, cavalheiresco, algo idealizado. Permanece muito forte ainda hoje, podemos perceber nas letras das músicas, as fantasias mitificadas da Idade Média e Renascença. O cavaleiro, o príncipe encantado, a divisão do trabalho de acordo com o sexo, a virgindade, tudo isso sendo colocado nas letras das músicas. As músicas da Banda Calypso como: *Príncipe Encantado*, *Maridos e Esposas*, *Conto de Fadas*, *Gringo*

Lindo, Como uma Virgem, isso está colocado claramente. Como, por exemplo, na música *Gringo Lindo*²⁸, cantada pela Banda Calypso:

Vem de muito longe,
me deixa louca
Meu americano me faz flutuar
Seu cabelo loiro, pele de seda
Como foi gostoso eu te encontrar

Gringo lindo, loiro, louco
De amor pra dar
No verão que vem
De novo eu quero te encontrar

Gringo lindo, loiro, louco
De amor pra dar
Minha vida inteira
Eu quero te entregar

Me dá só um toque
Que eu vou morar contigo
Em Nova York
I laike you my life (sic)
You crazy for me (sic)
My baby i love you (sic)

Música de Mário Sena
CD: Banda Tribos
G.R.Music/ NH Editora

²⁸ Revista *Brega Mania*, do nº 04, p. 04; 2000/01. Direção e edição Frederico Carvalho.

Por outro lado, nesse “universo” do brega a esperteza é muito importante para “sobreviver” na noite e nesse sentido há músicas que alertam, por exemplo, o *Mêlo do Ropinol*, para os cuidados que se deve ter na noite, é uma música que relata um furto, cuja estratégia do algoz é colocar a droga conhecida como “ropinol” (ruhypnol) dentro da bebida, principalmente de homens e depois roubá-los, golpe conhecido também como *Boa Noite Cinderela*. Outro personagem que usa a esperteza como estratégia de sobrevivência na noite é o chamado “pirangueiro”, que também é título de uma música de Wanderley Andrade, na qual ele conta histórias de pirangueiro, ele diz:

Pirangueiro é aquele cara que pede muito, que chega na sua mesa bebe copos de cerveja, toma todas e sai de mansinho, não dá nenhuma verba para pagar a despesa, isso não é lindo não. E continua a música assim: — *Eu fumo, mas eu não trago e quando trago não dou pra ninguém... eu bebo mas eu não pago, só me embriago às custas de alguém... meu jeito é esse eu chego na mesa pegando num copo, eu bebo a cerveja e não pago a despesa, não tenho dinheiro... a galera diz que eu não pago uma menta, que só vou no papo, que eu nunca pago uma gelada, sou bom de papo, é o que a turma comenta ...* (Wanderley Andrade, *Pirangueiro*).

Então, fazer música tendo como enfoque o cotidiano de uma sociedade tão plural quanto a nossa, com diferentes costumes regionais, diferentes credos, hábitos e raças é possível, sem perder de vista as influências vindas de todos os lados. O cotidiano popular tanto é influenciado pelo brega quanto este influencia o cotidiano, como uma via de mão dupla onde os dois se beneficiam.

O trabalho aqui executado gira principalmente em torno das “camadas populares” e podemos constatar ao longo da pesquisa que os comportamentos e atitudes se diferenciam dentro do mesmo ambiente. A faixa etária variada do público que frequenta a noite e os diferentes sujeitos sociais faz desses lugares uma fonte de interesses diversos. As pessoas vão lá para o lazer, como também para o trabalho, há procura e oferta de sexo, e vão muitas vezes para “afogar suas lágrimas”, ou seja, beber até não poder mais. Essas “festas” são campos de pesquisa inusitados, onde nunca se sabe o que iremos encontrar e nem esperávamos o contrário, encontrar uma uniformidade, um padrão único.

No momento de lazer as ações são totalmente diferentes dos outros âmbitos como no trabalho. Por exemplo, as roupas são diferentes, o tipo de maquiagem...e ali é o espaço da descontração, do entretenimento, da paquera, dos amores lícitos e ilícitos, é nesse momento que as emoções vão surgindo com mais intensidade, num rebuliço onde homens e mulheres dançam e bebem num verdadeiro frenesi, mostrando vivacidade, alegria e animação. Tudo isso conduzindo um espetáculo riquíssimo.

Incorporamos diferentes sujeitos sociais, como se fossem várias máscaras para nos adaptarmos a diferentes situações, assim como normas comportamentais devem ser adequadas ou transformadas, para determinados tipos de ocasiões. E no brega percebemos como isso funciona. Nesse ambiente há a quebra de muitos estereótipos de masculino e feminino, se alteram por exemplo a figura do homem machão e da mulher submissa, embalado pela música e pela bebida os conceitos de flexibilizam. O inusitado, o grotesco, o não permitido e o exagero convivem muito próximos.

CAPÍTULO II

“Dor de amor” na música brega

1 – O Brega como cultura popular

Se fossemos pegar os jornais de hoje para ler, não encontraríamos peculiaridades referentes à cultura popular nos bairros periféricos²⁹. Um estudo nos jornais de grande circulação na cidade de Manaus resultaria em poucas referências populares, ou seja, matérias que tratem sobre as atividades culturais das periferias. O que vemos sobre o povo está quase sempre nas entrelinhas dos discursos policiais e nas reclamações sociais para com o poder público. Isso muito filtrado, pois os repórteres falam pelo povo humilde. Pode até ser que as comemorações de aniversário dos bairros se recordem dos fundadores do bairro, se busque uma aproximação com as pessoas mais antigas, nos festejos dos (as) padroeiros (as) recorram um pouco para a apresentação do popular como algo salutar, tentem fazer a história dos bairros tomando como referências as classes menos favorecidas. Mas geralmente se vê destaque apenas aos grandes acontecimentos, aos tempos áureos e aos ilustres que viveram ou vivem nesses bairros. Estamos falando isso para fazer referência ao tema em estudo, que é ainda marginal.

Quando falamos sobre o brega vem logo indagações como: quantos livros foram escritos na região sobre essa manifestação musical? Quantas teses foram feitas? Qual o historiador que resgatou a história dessa música? As respostas são quase todas negativas. Será se ainda nos lembramos dos lundus, das cavalhadas, congadas, batuques, entrudo, do

²⁹ Embora de difícil definição, a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. (CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil. Editora brasiliense, 1986. 6ª reimpressão, 1996. p. 28)

maxixe, pode-se dizer que sim, essas manifestações foram resgatadas³⁰. Quantas manifestações culturais, no entanto, se perderam por falta de memória no nosso país. Será este o destino do brega? Esperamos que não, pois se isso acontecer será também uma derrota para a cultura popular. A esse respeito nos diz Lefebore³¹:

(...) você não encontra muita coisa sobre a maneira como as pessoas sem importância viveram esse dia: suas ocupações e preocupações, seus trabalhos e divertimentos. Apenas a publicidade (ainda ingênua), as banalidades, as pequenas informações marginais lhe dão idéia do que emergiu no centro da vida cotidiana durante essas horas. (LEFEBORE, 1991).

Mas, antes de tratar conceitualmente o popular, o que se entende por cultura?

Dando maior diversidade ao gênero, a música brega como manifestação popular quase sempre está na categoria “povão”. A respeito disso, diz Antônio Arantes que “repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou benevolente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos como povo” (ARANTES, 1984, p.13). Um problema que se encontra é que a categoria “povão” não é auto-identificável, ou seja, as pessoas costumam não se identificar com seu semelhante num meio social modesto. É o pobre querendo camuflar ou esconder a sua condição numa forma de driblar o preconceito e ter maior autoestima. Isso acontece porque ao logo da História vemos o povo, (nos referimos aqui às pessoas de baixo poder aquisitivo, humildes) sendo massacrados e humilhados pelas mais diferentes esferas sociais e políticas do nosso país.

É interessante perceber que a maior parte das pessoas que fizemos contato e que puderam ter uma conversa a respeito desse estudo, que se faz mais presente nas “festas” onde a música tocada é predominantemente o brega, diziam não se identificar com o gênero musical, percebem pejorativamente o termo. Nota-se que as letras dessas músicas não penetram nas pessoas com a mesma intensidade que o ritmo, daí a distinção feita

³⁰ Cf. em SCHWARTCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos.—São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³¹ Conferir em Lefebore, H. A Vida Cotidiana no Mundo Moderno. São Paulo: Ática, 1991. p.6

entre os que dançam (não prestando muita atenção nas letras) e os que “curtem o som” (ficando atentos para o que diz a música). Algumas pessoas gostam mais de ouvir a música brega e usá-la como fio condutor de sentimentos ora reprimidos no seu dia-a-dia.

A música brega não é apenas um fantástico meio de entretenimento, é também um retrato daquilo que se é na vida cotidiana. A música é um canal de comunicação que atinge a todos indistintamente. As músicas nos transmitem mensagens e histórias que podem descortinar um universo multifacetado de relações humanas que faz parte de um contexto mais amplo. É nessa perspectiva que trato a música brega, como fonte de conhecimento da cultura popular a ser estudada.

O país passou nos últimos 50 anos por importantes transformações na política, no comportamento social e na economia. O Brasil ditatorial dos anos 60, no qual os militares dominavam e controlavam tudo. A cultura, nesse período, principalmente a música e o cinema sofreram muitos cortes e censuras. Embora o direito de livre expressão no período de 1964 a 1984 estivesse gravemente cerceado, os artistas, intelectuais, os partidos políticos de esquerda e o povo, produziram um farto material em favor da liberdade e da democracia. Foi um período extremamente fértil na música popular. Época dos festivais, das músicas de protesto e das perseguições políticas. Mas como relacionar cultura popular e o gosto popular de certas expressões musicais como o brega?

Nos deparamos com inúmeros modos de tratar cultura, com diferentes posturas e divergências em cada autor que trabalha o tema. É através da contradição e embate de idéias que o conhecimento nas ciências humanas tem avançado. Por isso, tentamos colocar aqui alguns autores que trabalham cultura popular levando em consideração as diferentes acepções que essa cultura apresenta nos diversos meios sociais. E na diversidade conceitual encontrada, resgatamos o pensamento de Clifford Geertz, em *Interpretação das culturas*, quando diz ainda ser os melhores conceitos de cultura para a antropologia, o *Mirror for Man*, de Clyde Kluckhohn:

Em cerca de vinte e sete páginas do seu capítulo sobre o conceito, Kluckhohn conseguiu definir a cultura como: (1) “modo de vida global de um povo”; (2) “o

legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (4) “uma abstração do comportamento”; (5) “uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; (6) “um celeiro de aprendizagem em comum”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; (8) “comportamento aprendido”; (9) “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; (11) “Um precipitado da história” (GEERTZ, 1978, p. 14).

Não acharemos um conceito comprimido e padronizado próprio dos sujeitos aqui pesquisados. Apesar das várias especificações e limitações que já foram feitas pela antropologia para melhor focar as suas pesquisas, ainda não podemos usar qualquer conceito desses aqui citados de modo genérico. Atingir o sujeito é algo extremamente delicado e singular. Geertz explica que:

A tensão entre o obstáculo dessas necessidades de penetrar no universo não-familiar de ação simbólica e as exigências do avanço técnico na teoria da cultura, entre a necessidade de apreender e a necessidade de analisar, é, em consequência, tanto necessariamente grande como basicamente irremovível. Com efeito, quanto mais longe vai o desenvolvimento teórico, mais profunda se torna a tensão (GEERTZ, 1978, p. 35).

Geertz (1978) sugere um conceito semiótico de cultura, retomando as idéias de Max Weber, afirma que “o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu”. Nesse sentido, as teias são para ele a própria cultura e sua análise. Conclui dizendo que a antropologia não é uma “ciência experimental em busca de leis, mas sim uma ciência interpretativa em busca do significado”. E o nosso trabalho comunga com Geertz, no sentido de se tentar desvendar os significados que transitam da superfície ao fundo da sociedade. A nossa impressão é transitória e instável, pois as ondas que nos movem constantemente estão mudando de direção. Podemos perceber isso ainda em Geertz, quando diz:

A força de nossas interpretações não pode repousar, como acontece hoje em dia com tanta frequência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas. Creio que nada contribui mais para desacreditar a análise cultural do que a construção de representações impecáveis de ordem formal, em cuja existência verdadeira praticamente ninguém pode acreditar (GEERTZ, 1978, p. 28).

A esse respeito lembramos do artigo de Renato Janine Ribeiro (1999), *Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme*³², quando comenta que falta ao pesquisador em Humanas, a relação mais solta, e por isso mais rica. Para Ribeiro o mais tentador na pesquisa é expor-se ao que o objeto ou o *corpus* traz de novo, de inesperado. Para isso devemos nos desnudar da carapaça de especialistas ou críticos que muitas das vezes nos poda, bem como ter condições de ver como o leitor leigo do romance ou o espectador do filme sofre, alegra-se, chora. Novamente buscamos as falas de Geertz:

A situação é ainda mais delicada porque, como já foi observado, o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é o discurso social bruto ao qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender (GEERTZ, 1978, p. 30).

E a cultura popular? Trataremos cultura popular como um tipo de cultura simples, no modo como aparece e é transmitida, sem muita normatização ou institucionalização, que se adquire com a experiência do contato entre pessoas, se desenvolve quase involuntariamente, espontaneamente, por isso se aproxima muito do senso comum, transmitida pelo ver e ouvir, passada de uma geração a outra por famílias ou grupos sociais que registram mentalmente as tradições e os costumes de maneira dinâmica. Torna-se complicado falarmos em cultura popular sem expressarmos, se quer, um pouco

³² Cf. RIBEIRO, Renato Janine. Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 11(1): 189-195, maio de 1999.

de senso comum, pois se pressupõe que cultura popular e senso comum são indissociáveis. Acabamos por admitir a cultura popular como simplória a exemplo de Antonio Augusto Arantes quando diz que:

Por mais contraditório que possa parecer, são exatamente esses objetos e modos de pensar considerados simplórios, rudimentares, desajeitados e deselegantes os que reproduzimos religiosamente em nossas festas e comemorações nacionais (ARANTES, 1998, p. 15).

Esse tipo de cultura engloba um contingente muito amplo, disperso e com fronteiras não muito delimitadas e nem explorado em termos de identidade cultural sólida. Pois, segundo Arantes (1998), é justamente manipulando repertórios de fragmentos de “coisas populares” que ele nos leva a compreender que em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior. Isso acontece talvez pelo fato da rapidez que essa cultura se transforma com os meios de difusão eficientes a que ela é submetida. Ter rápido e fácil acesso junto ao público consumidor e ser de uma linguagem mais acessível às camadas mais baixas da sociedade é o que a dinamiza. Nem por isso deixa de produzir obras significativas nas suas mais amplas expressões artísticas.

Notamos que o espaço social cultural dentro de uma cidade, bairro ou rua é um território estranho, onde as pessoas tem concepções distintas das coisas que as cercam, mesmo assim, na cultura popular as pessoas tentam se agrupar, como num “caleidoscópio” que com diferentes elementos desenha figuras magníficas. Então não podemos ter um modelo analítico estático, se quisermos apreender algumas das impressões culturais populares presentes na música brega e todo o seu universo envolvente. O que significa também a vivência de uma dimensão que se contrapõe ao individualismo, a busca de um sentimento de ligação, a ânsia de fazer parte de um determinado grupo para se sentir fazendo parte da comunidade.

Marilena Chauí (1996) *ênfatisa a dimensão cultura popular como prática local e temporalmente determinada, como atividade dispersa no interior da cultura dominante,*

como mescla de conformismo e resistência. E ainda confronta-se com idéias unilaterais em relação a uma cultura genuína e autêntica, quando, por exemplo, diz que *cultura popular trata-se de um conjunto de práticas ambíguas e dispersas, com lógicas próprias, que se realiza nas brechas da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou confrontando-se com ela.* Assim, em parte se justifica a impossibilidade de encontrar no brega um movimento cultural coeso, uniforme, como já tivemos oportunidade de discutir anteriormente sobre o termo brega.

O que podemos fazer é dar indicações que possam abranger o maior número de relatos sobre cultura popular entre autores e protagonistas dessa cultura. Os diferentes segmentos da sociedade não comungam com a mesma idéia de cultura popular, pois procuram sempre no outro traços do popular. As pessoas passam suas impressões de valores, mitos, conhecimentos, crenças às gerações mais novas a fim de manter uma unidade, uma identidade de grupo, ou seja, reafirmação de uma cultura existente para que haja perpetuação. Para que isso aconteça basta a convivência em sociedade na qual essa cultura é difundida.

Os grupos populares constroem uma identidade em torno de alguns elementos, o chamado “estilo”, expressando no gosto musical, nas gírias, nas formas de vestir e de se comportar, nas letras das músicas que cantam ou que vários deles produzem, uma compreensão e um posicionamento frente ao mundo, bem como as questões de cunho sentimental com as quais se debatem. Esses agrupamentos constituem uma forma alternativa de ação coletiva que chamamos aqui de cultura popular. Mesmo fazendo dos seus hábitos individuais um referencial que norteia a cultura popular nacional, esses sujeitos se consideram excluídos daquilo que eles chamam de cultura da elite e que Cancline chama de “alta cultura”. Para o autor:

O popular é nessa história o excluído, aquele que não tem patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesão que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e de olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINE, 2000, p. 205).

A esse respeito Umberto Eco discute sobre cultura de massa, quando fala dos *mass media*, colocados dentro de um circuito comercial, que estariam sujeitos à “lei da oferta e da procura”. Nesse sentido, assumiria importância o mercado que difunde o que vende e o que é consumível pela “massa”, dando ao público, somente aquilo que interessa ao mercado, ou o que é pior, as pessoas seriam induzidas pela mídia. Eco (1979) nos leva a crer que seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugere-se ao público o que se deve desejar. Nas palavras de Umberto Eco:

Raramente se leva em conta o fato de que, sendo a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais (ECO, 1979, p. 49).

No entanto, há estratégias de consumo e produção que foge as regras formais do mercado, como por exemplo a “pirataria” de produtos consumidos pela população. O caso mais freqüente é a “pirataria” de CD’s, principalmente de brega e tecnobrega, que são vendidos pelos camelôs a preços bem mais acessíveis que em lojas especializadas. De acordo com os cantores é também uma forma de difundir seu trabalho, como faz em Manaus Zézo do Teclado, cantor que não se importa com a cópia de seu trabalho musical e Nunes Filho que fabrica, vende e entrega em domicílio os seus próprios CD’s. No Pará, a Banda Calypso e o cantor Wanderley Andrade já comungaram com essa idéia quando ainda não eram famosos. No entanto, essa prática foge ao controle de todos. A vendagem é uma porcentagem menor que os shows, por essa razão, no início de carreira é melhor difundir o disco de qualquer modo, pois conhecendo as músicas o público pede shows. Quem explica esse fenômeno é o antropólogo Hermano Vianna³³:

O tecnobrega assumiu a pirataria como forma de divulgação. De que então os músicos vivem, se não ganham dinheiro com vendas de discos

³³ Trecho do artigo “Tecnobrega: a música paralela”, por Hermano Vianna na Folha de S. Paulo de 13/10/2003.

nem as sociedades de arrecadação de direitos autorais têm o mínimo controle sobre o que toca nos programas de rádio ou nas festas de aparelhagem? Vivem das apresentações ao vivo, é claro - e nisso parecem ser pioneiros e vanguarda da música pop em tempos pós-Napster. As bandas do tecnobrega precisam da divulgação nas rádios, nas aparelhagens e no camelô para fazerem sucesso e serem contratadas para shows. Por isso seus grandes sucessos são metamídia: as músicas elogiam DJs, programas de rádio (como o "Mexe Pará") e de TV, aparelhagens, fã-clubes de aparelhagens (ainda não escutei músicas celebrando camelódromos e piratas...). E assim todo mundo encontra seu devido lugar numa nova cadeia produtiva, totalmente descolada da economia oficial (Hermano Vianna, 2003).

Nesse sentido, vale a pena observar as formas como estes termos são discutidos em Cancline (2000), onde teóricos acham possível pensar o popular constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos precedentes de classes e nações, portanto diferentes perspectivas corroboram para um pensamento comum, ver o povo como portador de cultura. Mas, quem é o povo de quem se fala? Pergunta Arantes (1998) e responde dessa forma:

A expressão “cultura popular”, nos dois usos analisados, implica visões valorativas (negativas) dessa categoria social. Ela se refere, por um lado, a “povo-massa” (em contraposição a “elite”), pensando nesse caso como suporte de um não saber. Por outro, como constituindo o espaço social onde se preservam (deturpam) as tradições nacionais (ARANTES, 1998, p.21).

Povo será trato aqui como camadas populares de baixo poder aquisitivo e pouco estudo, com tradições e histórias nem sempre semelhantes. Cancline (2000) *apud* Genevière Bollème, afirma que lhe incomoda a palavra “povo”, evocada de violências e insurreições. O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo *popular* e, mais ainda, para o substantivo abstrato *popularidade*, é uma operação neutralizante, útil para controlar a “sustentabilidade” política do povo.

Ainda Cancline (2000), considera que os processos constitutivos da modernidade são encarados como cadeias de oposição confrontadas de modo maniqueísta. É como se tudo que era moderno era sinônimo de culto e também de hegemônico. Por outro lado, tudo que era tradicional, sinônimo de popular, era visto como subalterno. Essas idéias ainda são muito recorrentes em um meio social que não tem acesso à educação. Há uma

confusão muito grande entre educação e cultura, onde o senso comum das pessoas não consegue dissociar essas duas palavras. É como se a cultura dependesse da educação formal.

No entanto, “povo” é um termo que subverte o ideal democrático, é utilizado de acordo com a necessidade do interlocutor, uma contradição que se auto-anula, já que apaga a realidade da divisão e da diferença que constitui a dinâmica dos eventos que estão sendo descritos. Contribuindo para essa reflexão Nestor Cancline diz que:

O defeito mais comum na caracterização do “povo” foi pensar que os agentes agrupados sob esse nome são como uma massa social compacta que avança incessante e combativa rumo a um porvir renovado. As investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando, como em toda tragicomédia, os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio (CANCLINE, 2000, p. 280).

Já em Ginzburg (1987), a cultura popular é percebida como um conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas. Embora saibamos que esse *status* de cultura ficou por muito tempo relegado às classes populares. Admitíamos, principalmente no século XIX, a Europa como centro irradiador da cultura a ser consumida, parâmetro a ser seguido pelos brasileiros que podiam pagar por esse tipo mais “refinado” de cultura. Como podemos ver em Holanda (1995):

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambientes muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados de nossa terra (HOLANDA, 1995, p. 31).

Só avançamos nessa questão quando a antropologia cultural nos trouxe mais elementos, como nos leva a entender Ginzburg (1987) quando diz que só através do conceito de “cultura primitiva” é que se chegou de fato a reconhecer aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista, tomando como exemplo às “camadas inferiores dos povos civilizados” possuidores de *cultura*.

Não se configura apenas no seu local de origem, permeia numa via de mão dupla, onde absorve e é absorvida pela cultura erudita. No entanto, há desigualdades nessa troca, pois a cultura elitizada (erudito) não é tão acessível quanto a popular, enquanto que a popular é quase apropriada por pressão. Nessa disputa vão se desenvolvendo estratégias de aceitação e rejeição, enfrentamento e gozação, “grosseria” e refinamento, religioso e cômico, tudo isso fazendo parte de um jogo, muitas vezes implícito, de uma cultura com a outra. Podemos perceber isso na obra de Bakhtin (1993) quando fala do aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição na vida do homem medieval. Nos festejos, carnavais, cerimoniais, a gozação e o riso eram “armas” para contrapor o sistema da igreja e do feudalismo, ridicularizando-os. A farsa, a loucura e principalmente o grotesco³⁴ eram manifestações de riso, de alegria e alvoroço na interpretação da obra de Rabelais. Naquele momento da festa podia, pois se tratava de um espaço de expressão popular. Como podemos perceber em Darnton (1986), onde trata também do riso provocado pelo massacre de gatos, animais de estimação que dispunham de maiores mordomias que os operários. Os gatos nesse caso representavam um desejo inatingível de violência e humilhação dos operários aos patrões. A sátira e o riso eram aí formas de repúdio e ridicularização das peculiaridades de qualquer pessoa, era também uma forma de reivindicar a exclusão que os operários sentiam da possibilidade de atingir a condição de mestres. Essas “piadas” se repetiam inúmeras vezes e eram chamadas de *copies*.

Não há dúvidas de que o olhar sobre o ritmo pelo qual escolheu-se enveredar nos remete a questões históricas freqüentemente debatidas na academia, a saber, cultura popular. É um desafio pesquisar as manifestações da cultura popular, sem cair no erro

³⁴ Qualifica de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado. Ver em BAKHTIN (1993, p.31).

recorrente aos conceitos totalizantes de cultura de massas, cultura erudita e cultura popular, de onde as experiências sociais, as formas de dominação e resistência, não são tratadas como confrontos e tensões.

Este estudo comunga com práticas que se assemelham às descritas acima, pois trata do cotidiano de pessoas que vivem cercadas por uma cultura popular que satiriza a si mesmo como grotesca e a ordem constituída como risível. Trata sobretudo da sociabilidade masculina e feminina dentro de práticas culturais consideradas como brega, num determinado espaço e tempo. E dialoga com práticas de comunicação, lazer, trabalho e sensibilidades. É nesta perspectiva que se pretende identificar maneiras diferenciadas de relações amorosas, de ser e agir através de sons e experiências, ao mesmo tempo, rastrear atitudes quiçá próprias de uma suposta cultura popular “brega” em Manaus.

É importante elucidar, embora sem a pretensão de estabelecer conceitos estáticos, a vertente mais recorrente de cultura popular que se quer mostrar. Valorizamos o conhecimento popular como fonte inesgotável do saber humano, pois foi da observação do homem enquanto sujeito de processos coletivos de sociabilidade que nasceram a Filosofia, História, Sociologia, Antropologia, Psicologia e os demais saberes científicos. Não nos deteremos no maniqueísmo criado em torno da discussão de cultura popular para não criarmos “atolhos”, prejudiciais à pesquisa.

Entretanto, as possibilidades conceituais não devem ser descartadas, pois se trata de um trabalho epistemológico, mas, além disso, deve ser um trabalho que pode ter algo de artístico, musical, fantasioso, ficcional, como também científico e palpável, tudo fazendo parte de um mesmo intento, ou seja, desvendar formas expressivas de uma cultura popular. A esse respeito nos fala MINAYO (1994, p. 09), quando diz que a poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitas do inconsciente coletivo, do cotidiano e do destino humano. A ciência é apenas uma forma de expressão desta busca, não exclusiva, não conclusiva, não definitiva.

As “festas” na periferia de Manaus representam um espaço dúbio, que apresenta temido pelas pessoas de “bom gosto” e desejado por grande parte do “povão”. Nesse espaço há o encontro, a disputa, a paquera, o simples desejo de ver e ser visto, desejar e

ser desejado, é um espaço privilegiado de sociabilidade. Códigos de convivência ocultos num primeiro momento, são desvelados no decorrer da “festa”, novos símbolos são criados, outros resignificados, apropriados. E é difícil, como foi para Gilbert Ryle (*apud*, Geertz, 1978, p.16) analisar formas de comportamentos com vistas a chegar ao significado como o caso dos dois garotos e suas piscadelas. Qual o critério a utilizar para saber qual deles tinha tique nervoso e qual era a piscadela involuntária?

Diferentes dos espaços privados, esses ambientes onde a música brega é executada, permite quase tudo, é um local onde se pode vivenciar novas experiências sem o olhar regulador do patrão, da esposa ou da Igreja. É um lugar também para romances, espaço público disputado, palco de quebra-quebra, apropriações. O brega pulsa dando dinamismo e formas a massa dançante, e este ambiente vivo proporciona aprendizagens. Esses espaços de lazer são badalados e se tornam interessantes para uma “aventura” no fim de semana e porque não são muitas as opções que essa população, em sua maioria empobrecida, dispõe como prática sócio-cultural. A música brega é um chamamento propício ao lazer e ao encontro de pessoas. E nesse sentido é fundamental explicitar e reconhecer costumes, valores e crenças mesclados em seus hábitos e atitudes cotidianos e nas organizações coletivas da sociedade, como os espaços de lazer, por exemplo. As letras das músicas bregas nos ajudam a identificar os comportamentos, as visões de mundo, as formas de comunicação e a reconhecer que os sentidos e significados são produtos de uma cultura popular que está relacionada diretamente com a formação social e intelectual dos indivíduos e com as possibilidades e limites construídos na consciência de grupos e classes sociais. Assim o trabalho com diferenças e semelhanças, bem como continuidade e descontinuidades, tem o objetivo de avançar na compreensão de um mundo social mais plural e laico.

Na história já se procurou muito privilegiar os grandes homens e seus grandes feitos, só se extraía um fato daquilo que realmente era relevante, importante ou extraordinário para os grupos dominantes. Hoje percebemos que muita informação foi perdida ou ocultada em detrimento de outras. Criou-se um mundo de heróis, não raro uma história artificial, feita para privilégio e manutenção do poder de uma categoria, a burguesia. O

cotidiano do povo (camada popular de baixa renda) foi sempre visto como opaco, feio e cheio de miséria, coisas que a burguesia se esforçava para esconder. Como podemos perceber em Lefebore:

O inventário do cotidiano faz-se acompanhar de sua negação pelo sonho, pelo imaginário, pelo simbolismo, negação que supõe também a ironia diante dos símbolos e do imaginário. O objeto e o sujeito clássicos da filosofia lá estão, pensados, concebidos. Quer dizer que as coisas e as pessoas de que se trata são pensadas e concebidas em função do objeto e do sujeito da filosofia clássica (LEFEBORE, 1991, p.07).

Tentar-se-á entender, portanto, esse fenômeno cultural sob a ótica popular, não de forma plenamente passiva, porém, buscando-se perceber os constantes confrontos com os grupos dominantes. Neste processo, a cultura popular incorpora o dominante, mas o modifica, readaptando-o a novas experiências.

2 – Homens e mulheres

Tanto no Pará quanto no Amazonas há ídolos que preconizam a música brega e são ícones de divulgação na região amazônica e também fora dela. No entanto, ninguém superou a popularidade, aceitação, prestígio e vendagem de disco de Reginaldo Rossi. Nas suas músicas envereda-se por temas românticos cafonas, enfocando o amor piegas, traições, paixões, ciúmes, “dor-de-corno”, amantes, saudades, arrependimentos, culpa, vinganças, felicidade, autopunição, fossa e assim por diante. Não se preocupa com conteúdo intelectual, pois o que interessa na música é algo que empolgue e tenha ritmo. Por ter uma linguagem simples e direta essa música é mais facilmente captada e introjetada na vida das pessoas que se auto identificam com ela. É como ouvi em uma das entrevistas que fiz: *essa música foi feita pra mim*. (Silva, set./2001). As pessoas tendem a ficar mais nostálgicas, sensíveis e carentes, é nesse momento que os conceitos de masculinidade e feminilidade se misturam.

Os homens em geral, mostram-se frágeis e vulneráveis e tendo como estimulante umas cervejinhas acabam tendo atitudes estremadas para demonstrar amor ou dor. Cada música, independente do estilo, é uma estória contada, fruto, às vezes, da vivência do autor, da sua visão de mundo ou pura e simples ficção. Essas músicas podem ou não afetar os ouvintes, dependendo do estado de espírito de cada um (zangado, triste, alegre).

Ninguém menos que Reginaldo Rossi, considerado o “Rei do Brega” para alavancar não só no norte e nordeste, mas em todo o país a música brega. Depois de um tempo bem longo fazendo sucesso nos pequenos centros urbanos do país, a grande mídia televisiva não resistiu ao apelo dos fãs e resolveu captá-lo para seus quadros de artistas irreverentes. Hoje como sucesso nacional indiscutível suas músicas são ícone do brega no país, como podemos perceber na seguinte transcrição:

Não adianta contestar por onde passa já é reconhecido como megastar. Já foi recebido como autoridade, com direito a carreta, batedores e carro aberto. A apresentação de Reginaldo Rossi é sempre garantia de casa cheia. O público canta todas as suas músicas e no palco ele mostra todo o carisma, provando porque se transformou nesse grande fenômeno junto aos jovens. Seu primeiro sucesso foi O Pão, com o qual realizou vários shows pelo Brasil. Mas a consagração veio mesmo com Mon Amour, Meu Bem, Ma Femme, que teve mais de 50 regravações. Depois, veio o estouro com A Raposa e as Uvas, mas a grande sensação foi Garçom, uma composição que fala de dor de cotovelo, que até hoje é a mais pedida em todos os shows.³⁵

Apesar de não fazer parte da região amazônica, Reginaldo Rossi³⁶ é aclamado como um rei aqui, como também nas principais cidades do nordeste (principalmente de Salvador a Manaus). Ele compõe aquilo que as pessoas querem ouvir e geralmente suas músicas conseguem atingir todas as faixas etárias (do adolescente ao “coroa”). Como diz o próprio Reginaldo Rossi no seu site:

³⁵ Reginaldo Rossi 2000, o verdadeiro rei do brega, *A Minha História*, In www.reginaldorossi.com.br

³⁶ Tem mais de trezentas composições gravadas e faz uma média de 25 shows por mês em todo o Brasil. Reginaldo Rossi tem seu público fiel, que lota clubes, feiras, estádios e casas noturnas onde ele tem se apresentado. No início imitava Roberto Carlos, considerado o Rei da Jovem Guarda, na época. Hoje, ele comanda o mercado musical no Nordeste com 49 discos lançados, 18 relançamentos, 14 discos de ouro, dois de platina, um de platina duplo e de diamante.

“A minha música bate no coração e o amor é o segredo do sucesso”. Rossi se define como um cantor que canta o amor real e natural. Diz também que seu show não tem roteiro, nada determinado. “Não sei o que vou cantar e o show vai rolando naturalmente. Eu descontraio o ambiente. Não entro para cantar com maquiagem nem com roupas estrambólicas. Sou eu mesmo o tempo todo”. A receita do sucesso é sua facilidade em contar, em versos fáceis e diretos, as dificuldades dos relacionamentos amorosos, ou seja, cantar aquilo que as pessoas querem ouvir. Segundo ele mesmo diz: “Pode vir lambada e axé music, mas tudo isso passa porque o que interessa é o homem e a mulher”. Essa mesma irreverência pode ser sentida em seus shows, onde ele se derrama em elogios às mulheres, misturando brincadeiras e frases de amor. “Ficou cafona hoje em dia se disser que amo uma mulher, mas eu ainda sou cavalheiro”, afirma. A idade não abala nem de longe o Rei Reginaldo Rossi, que continua vestindo camisas com botões abertos e estampando um cordão de ouro no peito. Os óculos escuros e o cabelo completam seu visual, e não tem papas na língua. Sobre a sua obra, ele afirma: “Sou apenas um cantor. A diferença entre o brega e o chique só começou a existir depois da década de 60. Quem falasse mal do regime militar era chique”, explica. A procura por shows do Reginaldo Rossi é tão grande, que hoje seu escritório tem representações em todo o Brasil, como por exemplo: Aracaju, Salvador e Minas Gerais³⁷.

Torna-se difícil falar do gênero feminino com o perigo de se incorrer na visão do senso comum. Mas, por outro lado, como interpretar a visão dos poetas, cantores ou os malandros sobre o universo feminino, que de diferentes formas se resume na música brega? Matos (1996) relata que qualificativos femininos aparecem raramente na MPB e quando são evidenciadas acabam caracterizando como “deve ser a mulher”, exaltando um lado negativo:

Nas canções de Lupicínio Rodrigues, os perfis femininos são múltiplos, mas sempre retomam e retratam repetitivamente, como querendo firmar uma essência feminina infiel, briguenta, fingida, não confiável. Assim as mulheres, caracterizadas pela falsidade, teriam destinos comuns que deveriam incluir a punição por sua essência negativa (MATOS, 1996, p. 115).

No entanto, uma coisa se torna cada vez mais clara nessa leitura que fazemos das músicas bregas, se por um lado, a mulher é tomada como fonte inspiradora das músicas, a mulher amada e desejada para ser esposa se configura como um foco de estabilidade para

³⁷ Idem: www.reginaldorossi.com.br

o homem na medida em que disciplina o homem de uma certa forma. É ela que motiva e estimula o homem para que seja um bom trabalhador e provedor, “é ele que traz comida para dentro de casa” (Kátia^{38*}, 2003), por isso elas se sentem no dever de fazer “a parte delas”. Por outro lado, tem-se também a mulher da vida, a “puta” como foco de instabilidade, como um chamariz para o ilícito, é ela que perverte, que motiva aventuras amorosas extraconjugais. Fora dessa conduta e dividindo o mesmo espaço de poder com os homens, as mulheres se fortaleceram e buscam cada vez mais a sua independência fora dos espaços privados.

As mulheres foram durante muito tempo alienadas na sua própria condição de ser humano pensante. Afastadas das tarefas intelectuais e de trabalho fora do lar se criou um modelo ideal de mulher que seria a boa mãe, esposa dedicada, fiel e assexuada. As meninas há bem pouco tempo atrás foram educadas para serem mulheres honestas e recatadas, muito diferente da educação dada aos meninos, que na adolescência eram levados para as casas de prostitutas para conhecerem os “prazeres da carne”. Dessa forma, os homens eram ainda obrigados segundo Matos (1996) a tornar-se masculino, viril, o mais cedo possível, onde envolvia fatores culturais, num processo longo e difícil, pois envolvia a renúncia das emoções:

O “homem de verdade” deveria ser isento de toda a emoção, o que exigiria que abandonasse uma parte de si mesmo, que fosse independente e só contasse consigo mesmo, jamais manifestasse emoção ou dependência, sinais de fraqueza, sinais femininos (MATOS, 1996, p. 137).

A ordem do discurso patriarcal não soa tão forte nos dias atuais. As mulheres deixaram de ser o prolongamento do homem, descolando-se, como na androgenia. Foi como um despertar de uma ingenuidade forçada, infantilizada para uma realidade dantesca. A face “caliban”³⁹ surge com toda força, elas não estão mais dispostas a representar o pilar da moral, ordem e bons costumes, enquanto o homem vive a sua

³⁸ Os nomes das pessoas que não queriam se identificar nesse trabalho foram substituídos por nomes fictícios com o intuito de preservar a integridade dos entrevistados.

³⁹ Ariel e Caliban são personagens de Shakespeare e representam, respectivamente, o bem e o mal. Cf. CEREJA (1990, p.33).

boemia tolerada pela sociedade. Nesse contexto, um reforço a mais para formar o modelo de mulher ideal foi dado por muito tempo pelo Estado, Igreja e discurso médico como se pode ver no livro *Corpos Femininos em Debate*⁴⁰, onde o cientificismo e o positivismo formularam um discurso normatizador aos médicos, os quais procuram logo se afirmar como especialistas do corpo feminino. Colocam a mulher como responsável pelos futuros cidadãos da nação. Para isso, a mulher deveria seguir uma série de preceitos morais, higiênicos, religiosos e educacionais. Tudo isso, para resguardar a família, célula maior da sociedade. Com essa postura coloca-se a mulher no “seu espaço”, um espaço privado, restrito às interferências danosas do espaço público. A mulher só é valorizada no espaço privado como boa mãe, boa dona-de-casa e esposa dedicada. Fora desse espaço é vista como danosa à sociedade, associada à promiscuidade e prostituição. É foco de doenças venéreas, alvo dos médicos nas campanhas de conscientização do Estado e da Igreja, como exemplo a não ser seguido pelas mulheres “direitas”. O papel de abnegada é bem descrito nas músicas de Dolores Duran, quando Matos (1997) diz:

Amando sem ser amada, a mulher das canções de Dolores se doa totalmente, sofre calada, agüenta a solidão, espera pacientemente e se sente responsável e culpada pela dor alheia, principalmente pelo fracasso da relação amorosa. Ela é sincera, releva as traições masculinas e está pronta para receber de volta o homem amado. Ao suportar estoicamente a dor, ela se aproxima da figura *Mater Dolorosa* que funda um dos modelos de ser mulher em nossa cultura. Desse modo, a submissão feminina enaltece a mulher e a santifica (MATOS, 1997, p. 12).

As mulheres por mais que se expõem para chamar a atenção para sua sensualidade guardam em si elementos de subjetividade que vai dos gestos, olhar, andar, vestir e até o fato de estar despida se torna um mistério, pois ao contrário dos homens, as mulheres internalizam seus genitais e mesmo quando estão nuas guardam oculto os mistérios de um órgão sexual que está ali, mas não vemos com tanta clareza como o do homem. Daí o mistério das mulheres. E de acordo com (Delumeau, 1989, p. 310) ao longo dos tempos as

⁴⁰ Palestra de lançamento do livro *O Corpo feminino em Debate*, organizado por Rachel Soihet, proferida no dia 15/08/03, no auditório Dr. Zerbini da Faculdade de Ciências da Saúde, em Manaus, pela professora Maria Izilda Santos de Matos. Transcrição Noélio Martins Costa.

mulheres despertaram nos homens sentimentos contraditórios, amor, ódio, admiração, medo. As mulheres sempre estiveram envoltas de mistérios. Na Idade Média, foi juntamente com o judeu, identificada como um perigoso agente do satã.⁴¹Essa moral cristã generalizou-se na Idade Média, justificando-se com o argumento de salvação das almas houve um certo controle dos comportamentos, como podemos perceber:

Nessa nova moral, o exercício do sexo tornou-se um mal absoluto, apenas tolerável pela necessidade de continuidade da espécie, e a castidade e a continência sexual são erigidas em valores. A nova moral dirige-se naturalmente ao homem, o sexo feminino sendo implicitamente considerado mero veículo (ou não-veículo) da satisfação masculina. Assim, na literatura cristã, de São Paulo a Santo Agostinho, os homens serão convencidos a abandonar o pecado, e se for impossível a continência, “descarregarem-se” com a esposa legítima, ao mesmo tempo cumprindo a função natural e indispensável da procriação. Em São Paulo são lançados os eixos de comportamento feminino: obediência, passividade e silêncio. A era cristã inaugurou, assim, e reforça ao longo de muitos séculos pela Idade Média adentro, um parâmetro de vida: a recusa do prazer. Não beber, não comer, não dar conforto ao corpo seriam os requisitos preparatórios da continência sexual (ALMEIDA, *et al*, 1987, p. 59).

O sexo, principalmente sem fins de procriação, torna-se pecado carnal, graças principalmente a Santo Agostinho. Os sermões e livros de Santo Agostinho recomendavam que o sexo para fins recreativos, esportivos e imorais deveria levar ao inferno. A Igreja Católica ainda conserva muito desses pensamentos e os coloca como padrão a serem seguidos. Só esquece de falar que Santo Agostinho até os 32 anos levou sua vida em bordéis, botequins, teatros, mulheres, “bebuns” e vagabundos. Segundo Ruy Castro “nos bordéis tinha fama de insaciável: conseguia funcionar a noite inteira e batia recordes de performance. Era um pândego, um estróina e todos o adoravam. Agostinho era o rei da esbórnia, dormia com várias mulheres ao mesmo tempo e bebia vinho todas as

⁴¹ No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparada a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como um louva-a-deus (Cf. DELUMEAU, 1989, p. 313). Podemos perceber o medo despertado pela mulher nos homens e compreender que sua repressão e perseguição seja como bruxa, como pecadora ou prostituta fazia parte de um controle social que pretendia colocá-la “em seu lugar”, ou seja, o lar.

noites”. O pecado foi colocado no sexo e a desobediência praticada por Adão e Eva, para a Igreja Católica, se sexualiza e se torna pressuposto de todo o mal, por isso não deve ser repetida, sobretudo fora do casamento. Esse pensamento só vai ter uma variação a partir da Reforma Protestante, quando se torna menos pecaminoso.

Em *História do Medo no Ocidente*, percebemos o quando a mulher se tornou mal vista pelos clérigos que passaram a fazer acusações teológicas impondo uma sociedade mais patriarcal e dominadora das atitudes e pensamentos da mulher. Para fazer esse controle da mulher e vencer o medo que na alta Idade Média se tinha da mulher foi criado uma série de preceitos, que Delumeau colocou como “*De planctu ecclesiae* redigido por volta de 1330 a pedido de João XXII, pelo franciscano Álvaro Pelayo na corte de Avignon”. Nessa obra consta 102 “vícios e más ações” das mulheres, que era considerada “insensata”, “lamurienta”, “inconstante”, “tagarela”, “ignorante”, “quer tudo ao mesmo tempo”, “briguenta” e “colérica”. A mulher é para eles como uma droga que entorpece os sentidos e embriaga, tirando a razão. Delumeau (1989, p.323) descreve que “para melhor enganar ela se pinta, se maquia, chega até a colocar na cabeça a cabeleira dos mortos. Fundamentalmente cortesã, gosta de freqüentar as danças que acendem o desejo”. Podemos notar que uma vertente do pensamento do masculino a respeito da mulher, ao longo do tempo, vem criando ou aperfeiçoando mecanismos castradores da sua liberdade.

Ainda na Idade Média, havia farta literatura eclesiástica com conteúdo aversivo a mulher. Para se ter uma idéia pode-se observar um trecho de *De contemptu feminae*, que segundo Delumeau (1989, p.325), foi “redigido no século XII por um monge de Cluny, Bernard de Morlas, cuja poética se divide, aliás, entre o louvor a Maria, o desprezo do mundo e descrição terrificante do Juízo Final:

A mulher ignóbil, a mulher pérfida, a mulher vil
Macula o que é puro, rumina coisas ímpias, estraga as ações (...)
A mulher é fera, seus pecados são como a areia.
Não vou entretanto caluniar as boas a quem devo abençoar (...)
Que a má mulher seja agora o meu escrito, que seja meu discurso (...)

Toda mulher se regozija de pensar no pecado e de vivê-lo.
 Nenhuma, por certo, é boa, se acontece no entanto que alguma seja boa.
 A mulher boa é coisa má, e quase não há nenhuma boa.
 A mulher é coisa má, coisa malmente carnal, carne toda inteira.
 Dedicada a perder, e nascida para enganar, perita em enganar.
 Abismo inaudito, a pior das víboras, bela podridão.
 Atalho escorregadio (...), coruja horrível, porta pública, doce veneno (...).
 Ela se mostra inimiga daqueles que a amam, e se mostra amiga de seus inimigos (...)
 Ela não exclui nada, concebe de seu pai e de seu neto.
 Turbilhão de sexualidade, instrumento do abismo, boca dos vícios (...)
 (...)
 Uma chama muito poderosa rasteja em seu seio como um veneno.
 A mulher má se pinta e se enfeita com os seus pecados,
 Ela se disfarça, ela se falsifica, ela se transforma, se modifica e se tingem (...)
 Enganadora por seu brilho, ardente no crime, crime ela própria (...)
 O quanto pode, ela se compraz em ser nociva (...)
 Mulher fétida, ardente em enganar, flamejante de delírios.
 Ela arranca seus próprios rebentos do ventre (...)
 (...)
 Mulher víbora, não ser humano, mas fera selvagem, e infiel a si mesma.
 Ela é assassina da criança e, bem mais, da sua em primeiro lugar.
 Mais feroz que a áspide e mais furiosa que as furiosas (...)
 Mulher pérfida, mulher fétida, mulher infecta.
 Ela é o trono de Satã; o pudor está a seu cargo; foge dela, leitor”. (DELUMEAU, 1989, p. 325)

Em alguns poemas e literatura do gênero eram usadas passagens bíblicas para reforçar o fundamento da mulher como um mal. Entretanto, ao homem deveria ser atribuído o total controle sobre os elementos femininos que viessem a perturbar a vida das demais pessoas, principalmente na Igreja.

Nos ambientes noturnos, observamos que há uma forte presença feminina acirrando a competição e a conseqüente tomada de iniciativa das mulheres em busca de prazer sexual masculino. Esse foi um caminho percorrido com muita labuta como nos leva a crer (Soller; Matos, 1998), quando fazem o cruzamento entre *História do Imaginário Social* e *História das Mulheres* e falam da fecundidade nas pesquisas sobre as representações femininas produzidas por textos eclesiásticos europeus no período medieval. As historiadoras ressaltam que à primeira vista, os clérigos medievais da Cristandade latina construíram sua identidade de gênero em exclusão às mulheres – pelo menos em tese – na defesa da ascese e do celibato. Afirmam ainda que apesar dessa

construção de identidade caracterizar-se pela distância das mulheres, os eclesiásticos refletiam sobre o ser feminino e elaboraram uma tríade de representações modelares negativas e positivas destinada à longa duração histórica. Como explicam:

Em primeiro lugar, retomaram uma imagem corporal feminina negativa já presente no judaísmo: a mulher como *instrumentum diaboli*, a Eva associada ao diabo e ao pecado carnal da luxúria. Depois, configuraram outra imagem corporal positiva, a da mulher *sancta ac venerabilis*, virgem, cuja figura modelar foi Maria. Alicerçada nessas representações antitéticas, a literatura eclesiástica teceu *ad infinitum* suas reflexões sobre o feminino. Mas, a partir do século XII, quando esse dualismo não dava mais conta de abarcar as mulheres, este transformou-se em numa tríade, com a inclusão de Maria Madalena, a pecadora arrependida (SOLLER & MATOS, 1998, p. 16 e 17).

Ainda persiste no imaginário⁴² popular o modelo de como deve ser a “moça de família”, esse tipo de enquadramento faz do feminino uma constante débil, sem variações que a desenvolva como sujeito pensante e participante no movimento emancipatório feminino. O incrível nessa história é que os homens procuram essas “moças de família” para casar como forma de assegurar fidelidade e dedicação pessoal a eles, reforçando com isso a permanência de um “modelo ideal”. Esse tipo de pensamento já vem sendo posto em prática de forma mais legitimada há 50 anos com os concursos de “Miss Brasil”, que persistem até hoje. Durante esses concursos os organizadores sempre fazem questão de enfatizar o tipo ideal de mulher, que teria que ter, além da beleza, pré requisitos morais insuspeitáveis, principalmente, teria que ser virgem, também teria que ser boa dona-de-casa como sua mãe foi. Aparentemente ingênuas e meigas, teriam que cativar o público pela sua inocência e beleza. Esse tipo de representação norteou por muito tempo os sonhos de adolescentes casadoiras e teve um efeito bastante decisivo na construção de identidades femininas.

⁴² Trato imaginário popular com a mesma ótica de (MATOS & FARIA, 1996, p. 36), quando colocam: “... que homens e mulheres são construtores de um imaginário, cujo perfis criados e que circulam nessa sociedade condicionaram as relações sociais. Na trama do cotidiano os perfis retornam, circulam, interpenetram-se, transformando-se e refletem as imagens ideais do masculino-feminino e a sua inversão – o ‘não dever ser’”

Esses pensamentos se transformam em ações reguladoras que desembocam hoje no que chamamos de papéis sociais de homens e mulheres dentro da sociedade. E a Igreja Católica ajudou a reforçar esses papéis com um contrato chamado casamento, onde os cônjuges deveriam ter funções determinadas e cumprir com as obrigações as quais eram lhes atribuídas pela sua própria condição. Como, por exemplo:

Nas uniões legítimas, a divisão de incumbências entre os sexos, pelo menos na aparência, colocava o poder de decisão nas mãos do homem como provedor da mulher e dos filhos, por costumes e tradições apoiados nas leis. Historicamente, e mesmo biologicamente, essa situação seria justificável pela própria natureza física do homem, criado para proteger a mulher, de natureza mais delicada, nos períodos em que houvesse perigos ou dificuldades (ANDELIN *apud* SÂMARA, 1983, p. 58).

À mulher cabiam as obrigações domésticas e também educação dos filhos, como alguns homens hoje ainda querem impor. No entanto, observa-se que só no século XIX, algumas mudanças mais significativas irão ocorrer no que diz respeito a contestação do poder patriarcal. Tais como:

(...) a própria natureza do sistema patriarcal e a divisão de incumbências, no casamento, criaram condições para a afirmação da personalidade feminina, dada a sua influência direta junto à família. Antônio Cândido sugere que a organização do sistema colonial desenvolveu aspectos viris na personalidade da mulher que favoreceram o aparecimento de características acentuadas de comando e iniciativa (CÂNDIDO, 1951). Não raros são os exemplos de mulheres que, por ausência do marido ou viuvez, zelaram pelo patrimônio da família, gerindo propriedades e negócios. Outras trabalharam na agricultura e nas pequenas manufaturas domésticas, contribuindo para o sustento da casa (ANDELIN *apud* SAMARA 1983, p. 58).

As mulheres encontram seus próprios meios para romper a imagem que se formou ao longo da história, não aceitam mais a imagem de Eva pecadora ou da santa virgem, papéis limitadores e castradores e que privilegiam a opressão e submissão. A sua participação vai além do que lhe é designado pela sociedade, rompendo limites chega o século XXI conquistando seu verdadeiro lugar na vida profissional, sexual, intelectual.

A sociedade contemporânea, ainda que sutilmente, cobrou e ainda cobra posturas ideais para homens e mulheres. A virgindade, o casamento, a fidelidade, a religião e a procriação são atitudes a serem seguidas, atitudes corretas de acordo com os preceitos normativos. Esta última, a procriação, resultaria supostamente em uma família estável, normal, anseio de uma cobrança social, prova de fertilidade e virilidade masculina, e finalmente o cumprimento de seu destino inexorável de ser mãe. Qualquer atitude que leve ao desacordo desses preceitos era considerada como patológico pelos médicos e pecado pela Igreja. Um exemplo de pecado ao corpo, que ainda hoje permanece é a proibição pela Igreja aos métodos contraceptivos, homossexualismo e a masturbação, que em contrapartida são aceitos pela maioria dos médicos.

No Brasil, os médicos do final do século XIX e início do XX aconselhavam à neutralidade dos corpos femininos, a contenção da libido e a passividade. Todas as forças femininas deveriam concentrar-se para a maternidade. As mulheres deveriam evitar excessos como, por exemplo, o trabalho fora do âmbito doméstico ou o trabalho intelectual.

Os corpos masculinos também eram alvo das investidas médicas, principalmente nas campanhas de conscientização. O alcoolismo, as doenças venéreas, a vida noturna, eram freqüentemente temas direcionados aos homens nas campanhas. Essas campanhas traziam cartazes e procuravam envolver a sociedade como um todo numa “cruzada”, onde o Estado teria um papel central, com o apoio de associações científicas, instituições religiosas e educacionais, imprensa, clubes desportivos, patronato, sociedades beneficentes (Matos, 2003, p. 120).

O corpo feminino sempre se apresentou como uma referência. Ele foi envolto em eloqüência, mas também esteve envolto em silêncio, em ocultamentos. O corpo feminino reina soberano, mas também padece, carrega mistérios e é um pouco elemento de disputas. A Igreja, os médicos, disputam esse corpo. O corpo feminino ora é laico, ora é sagrado, ora é frágil, ora é poderoso. É também ao mesmo tempo admirado, desejado, sofre interferências.⁴³

⁴³ Idem. p. 66.

O fato de não ter o controle sobre o corpo da mulher ainda inquieta alguns homens. Algumas mulheres ainda se submetem aos rigores das vontades machistas dos seus companheiros. O marido em algumas ocasiões escolhe até a roupa que a “sua” esposa vai usar, demonstrando “autoridade de marido” sobre ela, essa “moralidade” é fruto de um arranjo de manifestações da construção de um modelo de figura passional feminina. Em contrapartida esse gesto é visto por alguns como um cuidado para com a esposa. Essas relações são construídas como fruto da passividade e subserviência do sexo feminino e a da opressão masculina. A respeito dessa discussão podemos ver que:

O corpo feminino é objeto de desejos dos homens. A esposa dedicada nunca é sensual, antes inspirando a amizade e companheirismo; a mulher da noite tem um brilho irresistível, incontrolável e rebelde às imposições da sociedade, à margem dos moldes femininos tradicionais⁴⁴.

As mulheres independentes, em particular solteiras, são ainda alvos de especulações maldosas por parte da sociedade. Por não estarem submetidas nem ao jugo do pai, nem do marido, figuras que remetem ao vínculo familiar, essas mulheres são tratadas como “mulher da vida”, “vulgar”, “sonsa”, “solteirona”, “encalhada”, vista sempre como problemática. No imaginário coletivo projetado pela sociedade conservadora a mulher não é um ser completo se estiver sozinha. Por outro lado, a maioria dos homens não se sentem bem com a progressiva perda do “seu” poder dentro da relação. A questão financeira (quando a parceira ganha mais) e a sexual (busca do prazer de forma mais ativa), são atitudes que na mentalidade masculina limitam e amputam as ações do “macho”. Essa minimização das atitudes masculinas proporciona um deslocamento da autoridade, objetivo a muito preterido pelo feminismo. Outro caso é o abandono das relações heterossexuais, inversão de papéis, assumindo características e atitudes masculinas, postura que ainda não é bem vista na sociedade brasileira, essas mulheres constantemente são taxadas de lésbicas (“machudas”, aqui no Norte).

⁴⁴ Esse comentário faz parte do livro das professoras: SOLLER, Maria Angélica e MATOS, Maria Izilda S. (Orgs.). *O Imaginário em debate. Gênero, Música, Pintura, Boêmia*. Edit. Olhod'água. 1998. p. 37

Uma situação que visualizamos através de conversas e contatos com pessoas da periferia da cidade é a seguinte – principalmente na adolescência, há um desejo muito grande por “liberdade”, libertar-se do controle dos pais se traduz em fugir deles. O desejo e o prazer são mais fortes que o medo. Essas “meninas-mulheres” saem de casa para viver uma aventura e vão em busca do que elas chamam de “felicidade”, desejo maior do ser humano. Muitas apostam todas as suas esperanças em relacionamentos que se mostram com o tempo insustentáveis, tanto pela imaturidade emocional como pela falta de recursos financeiros. Geralmente, ao se depararem com uma realidade diferente da imaginada, não voltam para sua família, muitas vezes por vergonha ou medo. Longe da “proteção” familiar elas têm que trabalhar para se manter, comumente empregos subqualificados como faxineiras, domésticas, babás, ou qualquer um que não exija formação escolar completa.

A falta de orientação por parte dos pais ou escolas as leva a não ter nenhum tipo de cuidado nas relações sexuais. Uma parcela muito grande dessas “meninas-mulheres” tem gravidez precoce e indesejada, conseqüentemente muitas realizam abortos forçados, com a justificativa de não terem condições de criar a criança.

Depois de viver todas essas situações as “meninas-mulheres” se acham prontas para enfrentarem tudo e todos, não se abatem muito com idéias impostas pela sociedade a seu respeito, quando as denominam de “mulher perdida”, “menina sem jeito”.

Essa situação de dupla exclusão (familiar e social) e ao mesmo tempo de pseudo-liberdade a faz procurar as “festas” como válvula de escape. Nesse momento é insaciável a sua procura pelo prazer que lhe falta fora desse ambiente, e o prazer se traduz em dançar, beber, conversar, transar, se vestir de forma sensual, se perfumar...

Compromissos firmes como namorar, casar, se juntar, amasiar-se não são mais uma regra para essas mulheres, que depois das primeiras decepções e dos descompromissos dos parceiros, criam autodefesas. Uma defesa para não criar laços

afetivos profundos é “ficar”⁴⁵, sem interesses mais concretos. Dessa forma constrói uma vida própria, sem “amarras”.

Nas músicas e talvez no cotidiano as mulheres representam foco de tensão e pivô de disputas. Os duelos implícitos ou explícitos são desencadeados nos salões, nos bairros e na vida de pessoas comuns que se sentem mais valorizadas por ser objeto de disputa de alguém, mesmo que seja só naquele momento da “festa” e só por uma noite. É comum acontecer também uma identificação pessoal com a música executada, quando esta se torna inteligível por parte da “massa” e para isso os compositores tem que “descer” ao nível do seu público. Quando acontece a reciprocidade música/público a identificação e o sucesso do cantor com seus ouvintes é mais visível nos shows.

Há bem pouco tempo atrás, até a década de sessenta do século passado, existia uma definição muito mais rígida com relação à divisão dos papéis sociais de homens e mulheres, a sociedade se mantinha vigilante na preservação dos códigos de conduta e comportamento aceitáveis. Hoje as mulheres, apesar de séculos de atraso em relação aos seus direitos, vêm através de sua ousadia abrindo caminhos para conquistar o seu espaço. Para conseguir seu “lugar ao sol” travar um verdadeiro desafio com o sexo oposto para obter o que quer, ou seja, quer ver reavaliados os papéis sociais e conseqüentemente sua inclusão com igualdade de direitos com os homens. Por outro lado, os homens põem-se na retaguarda dessas discussões colocando como argumento a condição da tradição doméstica, maternal e acima de tudo sexual, que a mulher carrega consigo. Em se tratando da parte sexual comungam da idéia de que seus afazeres fora de casa se tornarão um pretexto para desvio de conduta. A cerca desses embates podemos ver que havia também o drama masculino, a historiadora Maria Izilda S.de Matos nos diz que:

Criava-se no homem a necessidade de viver quase que exclusivamente em campos competitivos, de ser provedor, de se ocupar com “coisas sérias”, como trabalho, lutas políticas. Eram educados para trabalhar e sustentar uma família, gostar de futebol, não chorar e para ter expectativas de relações sexuais heterossexuais. Se a afirmação da masculinidade fazia-se pelo relacionamento

⁴⁵ Conforme o minidicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda.-- ‘ficar’ em 21. *Brás. Gír.* Trocar carinhos por período curto, mas sem compromisso de namoro.

sexual com uma mulher, caberia ao homem o papel ativo, devendo sua performance sexual ter potência e frequência, o que condicionava a uma eterna vigilância das emoções, dos gestos e do próprio corpo (MATOS, 2001, p. 51 e 52).

Os homens ainda são vistos como vilões e carrascos na emancipação feminina, na medida em que se opõem à independência total da mulher. Temos que perceber que tudo isso fazia parte de uma conjuntura mais ampla e complexa do que a simples “guerra dos sexos”. As próprias mães educavam seus filhos com disciplinas subservientes, tudo estava nas mãos das mulheres, mas o papel cômodo de “bibelô” que elas representavam era muito “confortante”, mostravam-se inaptas, incompetentes para determinados assuntos, tagarelas e gastadeiras, para a mentalidade coletiva de uma sociedade.

A nossa sociedade ainda se comporta de forma hipócrita, aceitando ou fazendo “vista grossa” ao adultério masculino e condenando sumariamente a mulher infiel. Desde criança o homem para ser viril tem que dar mostras da sua poligamia para a sociedade, tendo muitas mulheres, enquanto a mulher tem que se conservar “pura” e quando casar cumprir o contrato social do casamento sendo só do seu marido. As mulheres hoje estão fugindo dessa regra machista e procurando “dar o troco”, as “escapadas” dos maridos são motivo a mais para os relacionamentos extraconjugais das esposas.

O fim de um relacionamento provocado por causa da infidelidade, gera um turbilhão de sentimentos e tensões para o (a) traído (a) e abandonado (a), que iremos ver a seguir nas músicas citadas abaixo:

QUEM VAI BEBER COMIGO⁴⁶

Eu vou beber, eu vou
Eu vou me embriagar, na mesa de qualquer bar
Quero esquecer quem me fez chorar
Sofro demais, sei que ela gosta de um outro rapaz
Já me disseram que é meu amigo demais
Garçom por favor, esse é mais um caso de amor
Igual aquele que você escutou há muito tempo atrás
Garçom eu só quero, nesse bar minhas mágoas afogar
Quero beber, quero chorar, se o meu amor não voltar

⁴⁶ Cf.: Wanderley Andrade. *O traficante; o astro pop do brega*. MELODIA, fita cassete (46 min.), estéreo.

Quem é que vai chorar, quem é que vai beber comigo
Quem é que vai dizer também que tem um amor dividido...

O CORNO BACANA⁴⁷

Refrão (3 vezes) Ele é legal demais
Ele é bacana sim
Mas o chifre que ele tem eu não quero pra mim

Refrão (3 vezes) Porque ele é corno, corno, corno, corno
Porque ele é corno, corno, corno, corno, sim
Porque ele é corno, corno, corno, corno e não quer assumir...não

Refrão (3 vezes) Mora na capital, no centro da cidade
Ele é um corno querido da sociedade
Ele só toma whisk, só anda em carrão
Quando viaja a mulher dele sai com o Ricardão

FUJO DE TI⁴⁸ - 60338040

Que tristeza eu sinto agora em minha vida
Em ver tua boca unida assim em outra boca
Ao ver teu corpo seguro assim por outros braços
Fujo de ti porque o ciúme é o meu fracasso
Tu me deixaste por um alguém que não te ama
Esse alguém vive contigo pensando em outra
Ai que loucura ver teu corpo em outros braços
Ai que tristeza ver tua boca em outra boca
Mas se quiseres voltar pra mim, ainda te quero
Somente tu, que noite e dia, eu tanto espero

O CABELUDO DELA⁴⁹

Quero encontrar a mulher que já foi minha
Mas já estou sabendo que namora um cabeludo
Falam que é gente fina, isso é um bom sinal
Meu Deus que me perdoe, mas eu vou meter o pau
Eu vou meter o pau no seu cabeludo
Eu vou meter o pau no seu cabeludo
Eu vou meter o pau no seu cabeludo

Peguei meu carro e parei na esquina

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Waldik Soriano. *Disco de ouro*. DYNASOUNO. Fita cassete, estéreo (46 min.). DL: 790.0034.

⁴⁹ Música de Nunes Filho e Jota Lee, Gênero xote gaúcho.

Pra falar com a menina
Quando vi ela passar
O cabeludo já estava esperando
E eu fiquei olhando, vendo os dois se abraçar

Mas olha, eu vou meter o pau no seu cabeludo
Eu vou meter o pau no seu cabeludo
Eu vou meter o pau no seu cabeludo

(1° Declamação)
Olha o cabeludo “Fi Duma Vaca”
Se eu te encontrar com minha muiér
Tu vai te ver comigo “Fi Duma Mãe”
Vou te meter o pau

(2° Declamação)
Eu já te avisei
Se eu te pegar com esse cabeludo
Eu vou te meter o pau muiér

O sofrimento e o lado bom do homem é exaltado nas canções, enquanto a mulher é tida como a tirana na relação, como na primeira música: *E você cantava enquanto eu morria...E eu nem sei porque você fez isso a mim...Se eu sempre fui bom jamais fui ruim(...)*. Essas músicas têm algo inspirados nos antigos sambas, que ainda de acordo com (MATOS & FARIA, 1996, p.61) remetiam, como o brega, a sentimentos como “mágoa, ciúme, saudade, despeito, ressentimento, vingança, remorso, culpa – são estes os sentimentos abrigados no coração que davam vida ao samba dor-de-cotovelo, porque não dizer de dor-de-coração”. Nessas músicas e também na vida real a culpa tanto da traição feminina, quanto da masculina recai sempre sobre as mulheres, é culpada por ser traída e por trair. Como podemos perceber:

A razão do desacerto é causada pelo mau proceder da mulher. Se o homem tinha a obrigação de trabalhar para sustentar a sua mulher, esta lhe devia carinho, compreensão e principalmente fidelidade: cumprindo o seu papel ideal de esposa. Mas enquanto o homem era fundamentalmente sincero e generoso, a mulher era identificada como falsa, portanto, ingrata, traidora, volúvel por não saber amar. Produzindo no homem uma dor que culpabiliza a mulher e gera o sentimento de vingança, criando um ser sofredor, obcecado pela concorrência, prisioneiro do desempenho, sentimentalmente inferiorizado, agressivo, incapaz de se engajar na relação com outras mulheres sem referendar os desencantos

anteriores. A dor da traição circula, retorna, uma dor sofrida e nostálgica de um tempo também perdido num passado, mas que se repete ciclicamente (MATOS, 2001, p. 55).

Essa concepção de mulher culpada pelos erros do marido e pelos seus próprios erros norteou por muito tempo os julgamentos de crimes passionais no Brasil nos anos da década de 1970.

A defesa da honra era um pressuposto jurídico extremamente aplicado para crimes praticados por homens. A jurisprudência ainda é tendenciosa em se tratando de crimes passionais. Costuma-se fazer comparações dos valores morais do casal, colocando-se adjetivações exacerbadas para os homens, como os advogados colocavam na defesa de seus clientes: excelente homem, cumpridor de “seus deveres”, trabalhador, honesto, homem sem vícios, religioso. Então, a defesa alegava que um homem com essas qualidades não poderia cometer crimes se não fosse pela esposa agir mal. Geralmente elas eram retratadas nos julgamentos de forma pejorativa, como: tendo escolhido o “caminho errado”, não “cumprir o débito conjugal” (ter relações sexuais), adúltera, enfim, escapa do modelo de mulher honesta. A respeito disso percebemos que:

Embora se saiba que os homens têm as mesmas necessidades afetivas que as mulheres (amar e ser amado, comunicar emoções e sentimentos, ser ativo e passivo), o estereótipo masculino que circula socialmente lhe impõe sacrifícios e a mutilação parcial do seu lado humano, em função de padrões desejados de comportamento (MATOS & FARIA, 1996, p.138).

É por causa dessa pressão social que o homem traído, conhecido popularmente como “corno”, mata. Em algumas regiões da Europa, quando o marido flagrava sua esposa em adultério, tinha a obrigação moral de lavar sua honra com sangue. Caso isso não fosse feito, os habitantes lhe colocavam na cabeça uma espécie de chapéu com dois enormes chifres e o mesmo era empurrado pelas ruas, sendo motivo de gozação para todos⁵⁰. Por esses e outros motivos a traição feminina é socialmente reprimida e quando há vítima fatal, ela é transformada em culpada de sua própria morte. Como já foi exposto

⁵⁰ Ver mais detalhes em *Guia madrugada'entro*. Ano III, 39ª edição, novembro de 2002. Áttema Design Editorial e Estúdios madrugada'entro. Jornalista responsável Eduardo Ritschel MTB nº 22191, DRT/AM, p.19.

acima, o que é levado em consideração no momento do julgamento, em muitos casos, é a comparação de comportamento do homem e da mulher.

Um outro fator que leva os homens a matarem suas companheiras é o abandono, principalmente quando esse abandono é provocado em prol de um amante. A perda da “tutela” masculina sobre a mulher provoca no homem desequilíbrio emocional, sensação de fracasso, desesperanças e conseqüentemente vê os seus planos de família perfeita destruídos, tudo isso gerado pela perda do controle da esposa. Daí vem o sentimento de vingança, representado pela frase popular mais lida nas páginas policiais dos jornais, “se ela não vai ser minha, não será de mais ninguém”. Vemos a clara intenção dos maridos de controle sobre o corpo de suas esposas. O corpo feminino é coagido a ser domínio do homem, tendo que manter os limites impostos pela sociedade e pela relação contratual que vincula aos casais a manterem certas regras, que é o casamento. Assim como o homem usa seu corpo para o trabalho em prol da família (esposa e filhos), a esposa deveria usar seu corpo em concordância com o marido. Ele e somente ele deve exercer o sentido da palavra posse em seu mais amplo aspecto. A maneira de expor o corpo é comumente citada como causa dos crimes do esposo que se sente ultrajado na sua autoridade e traído, como nesses depoimentos: “Não se trajava decentemente, isto é, usava vestidos decotados, o que fazia com que ela se tornasse uma mulher cobiçada”; “Costumava a se maquilar demasiadamente, vestir-se escandalosamente”; “Vinha se vestindo e se pintando com exagero”. (CORRÊA, 1983, p. 139 a 141). Vemos que ao invés de julgarem o acusado de assassinato, o julgamento é revestido em provar o mau comportamento da vítima. Era comum nesses casos de crimes passionais o advogado defender o réu atacando a vítima, como veremos a seguir:

(...) Fria, implacável, indiferente, absolutamente insensível aos seus reclamos, impiedosa e até contundente, Fulana, na sua frialdade marmórea, dirigia ofensas ao acusado, tripudiando sobre seus sentimentos mais nobres, ferindo-lhe acerbamente a honra, com desconcertantes ofensas e com seu lacerante desprezo (CORRÊA, 1983, p. 158).

Em contrapartida, o acusado era pintado com cores mais amenas, como detentor da razão, merecendo a liberdade, apesar de ser evidente a sua culpa:

O acusado é moço bem formado e de sentimentos nobres. Sua vida, se infeliz já era, tornou-se hoje, um martírio inenarrável. Distante quase dois anos daquele terrível dia, seu pensamento fixou-se na esposa que ele adorava com todas as suas forças de seu coração apaixonado. Suas preocupações, mais que nunca, concentram-se nas filhas, que são a única razão de seu viver. Enfim, de dizer-se, por derradeiro, que para o acusado, que num assomo de quase loucura praticou o delito, de nada valerá a medida punitiva, desde que, sendo homem de princípios sadios e de formação elevada, não carece de ser recuperado e reeducado para que seja reintegrado ao convívio social, razão porque se pleiteia, em consciência, a sua impronúncia, como medida de justiça (CORRÊA, 1983, p. 158).

No ápice das discussões era comum as esposas chamarem seus maridos de cornos “o negócio está bem explicado, eu não passo de uma puta e você de um corno”. (CORRÊA, 1983, p. 141). O “bate boca” nestes níveis geralmente levava ao crime. Quando faltavam os argumentos a força bruta masculina entrava em ação, levando muitas vezes a um desfecho fatal, já em caso contrário o último recurso da mulher traída, muitas vezes era o choro, embora isso não seja uma regra, podendo acontecer também o contrário.

As representações iconográficas da nossa história colocam regularmente as mulheres nos seus “lugares comuns”, a um passo atrás dos seus companheiros, como as primeiras damas, nunca os ofuscando; cuidando da casa e dos filhos, como milhares de donas de casa; nas fotografias de família sempre em posição servil; associadas comumente com a maternidade, quando muito organizando a vida social. Os discursos das visitas eram dirigidos ao dono da casa. Tudo isso serviu como reforço para a consolidação de um poder masculino patriarcal. Segundo Margaret Mead:

Sabemos que o isolamento em que vivem tantas mulheres no mundo moderno é socialmente imposto. E sabemos também, a partir da experiência de mulheres que estão abrindo seus próprios caminhos, que a mulher é plenamente capaz de realização que os homens desenvolveram e a que dão valor (MEAD, 1982, p. 22).

Numa escala ascendente o homem se transformou gradativamente em protagonista de um imperialismo machista em suas mais amplas variações, conseqüentemente representante do poder nas suas mais diferentes matizes. Nesse contexto, a mulher aparece subjugada aos ditames da razão masculina, razão única, inquestionável e irrevogável, que resolve as suas diferenças de maneira bem peculiar, através da força física, da brutalidade e da imposição que a sua condição de “macho” o proporciona. As mulheres se acomodaram numa “fragilidade” imposta pelos meios de repressão social, como o Estado, a Igreja e os próprios pais e maridos que a transformaram em objeto manipulável. As relações são marcadas pela “transferência de tutela”, onde o pai passa ao marido o poder sobre a filha, que passará a obedecer ao seu marido, como obedecia ao seu pai. O molde ao qual as mulheres foram colocadas dita normas comportamentais a serem seguidas pelas “mulheres honestas”, tudo em nome do controle das emoções. Teriam que aceitar passivamente o seu destino, pois caso contrário poderiam ser vistas como loucas, histéricas, desvairadas, enfim incapazes de ter família.

Por outro lado, as mulheres lançaram mão de artifícios mais sutis para a resolução de seus problemas, tendo como princípio que tudo pode ser resolvido através da compaixão, da meiguice e do afeto. Essa estratégia era uma forma de minimizar o poder masculino, sobretudo no espaço doméstico, lugar típico de domínio feminino há alguns anos. Hoje, com a sociedade patriarcal em ruínas, os papéis que deveriam se equilibrar parecem que tendem mais a se inverterem, colocando a mulher como chefe das famílias e principal mantenedora do lar, como relata pesquisa feita pelo IBGE no censo de 2000, onde aparece um aumento do número de mulheres chefes de família. Muito embora, nos espaços públicos, as mulheres ainda têm que dar demonstrações de subserviência, como nos cinemas, bares, restaurantes, dando o dinheiro para que o homem pague a conta. Assim como nas relações infieis, os valores são completamente diferentes também, como podemos perceber no estudo de Miriam Goldenberg:

O que aparece com mais destaques nos depoimentos é a diferença entre a sexualidade masculina e a feminina, sendo a do homem considerada mais “carnal” e a da mulher mais “romântica”. Daí deriva uma moral que implica em

valores diferentes para a fidelidade do homem e da mulher, sendo que a da mulher é a pior, pois ela tem que estar muito envolvida com alguém para transar, e o homem pode transar e nunca mais lembrar da pessoa (GOLDENBERG, 1990).

O que se discute hoje não é apenas a independência feminina, mas acima de tudo a identidade dessas mulheres. O que é ser mulher hoje? Essa pergunta encerra repletas cargas de cunho moral, ideológico, religioso, étnico, cultural, social, que não me atrevo a responder. No entanto, essa discussão pode levar a algumas pistas. Tateando nesse universo feminino, amplo, diversificado e multifacetado reconhecemos uma mulher que atualmente quer gozar a vida, no mais amplo sentido da palavra. Quer desfrutar dos prazeres sexuais aos quais foi relegada quando servia simplesmente como objeto da satisfação pessoal e individual do homem.

3 – Mulheres na noite e mulheres da noite

Os gemidos, sussurros e gritos presentes nas músicas bregas e forrós podem ser percebidos como transbordamento desses desejos de prazer da vida sexual livre das mulheres, embora não seja apenas isso, a música brega vai além. A busca de ter prazer e não apenas dar prazer faz parte do universo da mulher e se apresenta como campo de atuação nos salões e festas. E a noite se tornou lugar comum para essa busca. Nesse sentido, as mulheres que estão na noite, diferentes das “mulheres da noite”, se encontram eventualmente para se divertir nas suas horas de lazer, porém, são vistas como suspeitas. Essas situações acontecem por essas mulheres irem para festas divertirem-se desacompanhadas, pois, de acordo com o senso comum, a moral feminina raramente se concretiza dentro da sociedade de forma isolada, ou seja, a mulher ainda é incompleta sem a presença masculina. Histórias contadas e escritas pelos homens silenciaram e negaram a presença das mulheres, que só se dava como extensão do sexo masculino, quase sempre coadjuvantes tanto no espaço público quanto no privado.

A luta pela sobrevivência transformou o trabalho feminino como opção para complementar a renda familiar, tirando a mulher do âmbito estritamente familiar e levando-a a freqüentar espaços comuns com os homens, inclusive a noite. Essa mistura de universos tão distintos ocasionou aproximação e repulsão. No início do século XX no Brasil a presença das mulheres nas fábricas gerava revolta dos operários, pois elas estavam concorrendo pelas mesmas vagas que antes eram exclusivamente masculinas. A sociedade não via com bons olhos as operárias, alegando que era uma transgressão na ordem natural das coisas, onde o homem, e somente ele, cabia a função de mantenedor e a mulher caberia o papel de “senhora do lar”, mãe e esposa dedicada. Como nos relata a pesquisadora Noélia Alves de Souza:

Para ser uma dama era preciso ser branca, falar baixo e pouco, nunca se alterar, ser sempre paciente, suave e resignada, agüentar calada e com dignidade as infidelidades e grosserias do esposo, obediente primeiro aos pais e depois ao marido, de sexualidade inexistente, boa mãe, devota, sair raramente de casa e nunca desacompanhada e restringir as suas preocupações a casa e aos filhos. Ou seja, era uma mulher apta a suportar as desvantagens advindas do seu gênero com dignidade e elegância (SOUZA, 1997, p. 121).

Tudo isso com o objetivo de disciplinar as mulheres para terem códigos diferenciadores das “mulheres da vida” ou “mulheres da noite”. Essas diferenças se davam na maneira de vestir, no tipo de maquiagem, na fragrância dos perfumes, no comportamento, etc.

A mulher da noite, conhecida como prostituta, foi durante muito tempo, e ainda é, considerada uma destruidora de lar, uma personificação do mal, desperta no homem sentimentos contraditórios, variando entre atração e repulsão numa fração de segundos. Mas devemos perceber o outro lado, pois essas mulheres que tiram seu sustento da noite são na maioria das vezes pessoas excluídas do sistema, analfabetas, vítimas de violência familiar, desiludida, perseguida, marginalizada, batalhadora, etc. Usa sua mais poderosa arma de sedução para sobreviver, o seu corpo. Dar prazer aos aflitos, bêbados, estivadores, pescadores, soldados, operários, vendedores ambulantes, estudantes, ou seja, quem vier a procura dos seus serviços terá um prazer quase animal. A prostituta da “ralé”,

ao mercantilizar o seu corpo, suporta ser tocada por mãos embrutecidas, como na música *Genny*, de Chico Buarque quando diz “era rainha dos detentos, dos loucos, dos avarentos”.

Tanto a mulher da noite como a mulher na noite são imagens da mulher moderna em transição (imagem muitas vezes esdrúxula). Elas esboçam seus desejos sexuais, descobrem cada vez mais o sexo e o prazer que lhes foi negligenciado e reprimido. Essas mulheres temidas e desejadas povoam o imaginário dos homens, despertando as mais variadas fantasias. É um agente transformador da sociedade, que subverte a “ordem natural” das coisas e promovem conflitos internos nos padrões estabelecidos. Isso é importante, pois esse “despertar” feminino na noite pode ser estudado como espaço de lutas e tensões frente à dominação masculina. E essas mulheres já inspiraram cantores das mais diferentes épocas, como por exemplo, Lupicínio Rodrigues:

Como memorialista da boêmia Lupicínio Rodrigues dedicou grande parte de sua obra às mulheres, em particular as da noite, que perfumavam bares, boates, cabarés e teatros, que distribuíam carinhos e prazeres a quem pagasse (SOLLER, 1998, p.33).

Se fossemos pensar na noite ao longo da história perceberíamos como ela foi ficando cada vez mais atrativa para a diversão e entretenimento do homem moderno e contemporâneo. Antes, a noite era a hora do descanso do recolhimento, onde as “boas famílias” estavam recolhidas em suas casas, hora de restabelecer as forças e se preparar para um novo dia. À chegada do século XX, com suas novidades tecnológicas, com a eletricidade servindo para outras coisas além de iluminar, o cinema, o rádio, a própria televisão, foram inventos que quebraram muito o cotidiano das grandes cidades. Os bares e confeitarias, os bailes e festas populares, os cabarés, os teatros, as praças iluminadas, tudo isso atraiu cada vez mais, principalmente os homens para a noite.

Na noite, pelos lugares onde passamos durante a realização da pesquisa pode-se observar que existiam muitas meninas de treze a quinze anos freqüentando as boates e clubes. Apesar da repressão por parte da polícia, elas insistem em permanecer nesses ambientes. Essas meninas procuram diversão, o que significa beber, dançar, “ficar” e no

fim da noite ir para cama com o parceiro de noitada. Essa rotina às vezes começa na quinta feira e vai até domingo. Elas mentem a idade, “ficam” com homens mais velhos e assim se divertem. Fazem tudo pra chamar a atenção, para ser aceitas no grupo, para adentrar no “mundo das festas”, depois de iniciadas nesse mundo de diversões ficam encantadas e às vezes “viciadas” por esse “universo” para elas desconhecido. Meninas viram mulheres de um dia para outro, põe maquiagens “pesadas”, saias curtíssimas, sapatos plataforma, perfumes fortes, bijuterias e estão prontas para a noite.

As casas de show, danceterias, bares, clubes e festas em Belém e Manaus não são as mesmas depois da introdução do brega, principalmente nos anos noventa do século passado. A execução dessa música é obrigatória para garantir o sucesso de qualquer evento, pelo menos, na região amazônica, como podemos notar:

Em Belém já existem várias casas noturnas, que incluíram o Brega como mais uma atração na sua programação normal. Todas as sextas-feiras a boate Xodó promove por mais de um ano o maior movimento deste gênero na atualidade, o "Brega Pai D'égua"⁵¹, sob o comando do cantor Fernando Belém, onde o mesmo apresenta a cada semana atrações variadas do Brega Calipso conseguindo reunir em média, um público de mais de duas mil pessoas em cada evento. Seguindo a mesma linha a danceteria Pororoca apresenta todos os sábados, sob o comando do também cantor Ronny Nascimento, a "Caravana do Brega". Estes dois eventos acontecem também em vários locais fora de Belém em dias diferentes a estes que já se tornaram tradição, juntos conseguem movimentar um público de mais de dez mil pessoas a cada final de semana.⁵²

Em Manaus, há alguns anos, era preponderante o sucesso quase que exclusivo das toadas de boi bumbá, que eram executadas nos mais inusitados eventos (casamentos, confraternizações, aniversários, “showmícios” e até em festejos natalinos). Hoje, o “boi” cedeu espaço para o forró e para o brega, ritmos que tomaram conta não só das classes populares, mas também da elite, incluindo também as novas gerações.

⁵¹ *Pai D'égua - É uma expressão regional que significa legal, bom demais, do cacete!!!*

⁵² Idem

A diversidade social é impressionante. Para constatar essa heterogenia nem é preciso ultrapassar as portas do salão, bastam alguns minutos de observação na entrada. São pessoas que chegam de ônibus, vecstras, fuscas, táxis que milagrosamente abrigam dez pessoas e carrões importados. Os passageiros desses distintos veículos, rapidamente se tornam uma só massa quando os acordes da música brega são executados no salão. É possível encontrar de quase tudo, universitários, médicos, eletricitas e, até mesmo donas de casa.⁵³

O brega rompeu barreiras sócio-econômicas e culturais e se faz presente diuturnamente na vida do cidadão, seja num anúncio pela televisão, em um carro de som anunciando algum produto pelas ruas, nas lojas, nas praças, feiras, portos, não há como fugir dele. Mesmo sem querer, às vezes, somos condicionados e acabamos cantarolando alguns refrões.

É visível nesse processo de aceitação/rejeição ao brega um engajamento bem equilibrado do homem e da mulher.⁵⁴ A figura feminina se faz presente tanto na sua forma física, quanto no imaginário idílico dos “bregueiros”. As mulheres vão ao brega à procura de diversão e prazer nas mais variadas casas noturnas, semelhante ao homem.

De segunda a segunda, por exemplo, funciona o “Cida Drink’s” situado na zona centro oeste de Manaus, precisamente na estrada dos franceses. É uma casa noturna-bar-lanchonete, que nos despertou a atenção por causa da grande movimentação de pessoas todos os dias da semana. O repertório preferido é de músicas brega e boleros, quase sempre ao vivo. Começa a funcionar com o cair da noite e vai até os primeiros raios da manhã.

As primeiras mesas são ocupadas por volta das 18:00 horas, principalmente por pessoas que saem dos seus empregos e vão ali em busca de ouvir uma boa música brega, tomar uma cerveja gelada acompanhada de um bom “papo”, numa tentativa de relaxar um pouco depois de um dia inteiro de serviço. E acima de tudo à procura de companhia, na linguagem da noite, “os coroas vão *pescar*”, quer dizer tentar ficar com alguém.

⁵³ Revista Amazônia vinte e um. Op. Cit. p. 45.

⁵⁴ Nem sempre esse processo é uniforme como nos expõe Maria Izilda Matos: “o ser homem e o ser mulher ainda representam uma hierarquia, um lugar na sociedade, um papel social e cultural. Nas canções também aparecem outros qualificativos masculinos: os homens são apontados como instáveis, enganadores, traidores, fingidos, tendo claras dificuldades de expressar seus sentimentos”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 112

Por volta das 22:00 horas começa a música ao vivo e é nessa hora que a movimentação de pessoas fica mais intensa, são vários táxis, a maioria lotados, que param em frente do estabelecimento deixando pessoas. Muitas pessoas chegam de ônibus e deixam para voltar para suas casas de táxi ou de carona, no intuito de economizar dinheiro para consumir mais cervejas.

Notamos que as cores predominantes das roupas eram amarelo, preto e vermelho, com uma forte presença das roupas miniaturas (mini saia, mini blusa). Pudemos notar que em cada mesa duas a três pessoas trajavam-se com roupas dessas cores e dos mais variados feitios. As mulheres mais velhas, conhecidas popularmente como “coroas”, juntamente com as mais gordinhas tinham preferência mais pela cor preta. Viemos a compreender mais tarde que essa cor é de fácil combinação com outras cores e acredita-se que escondem pequenas imperfeições e gordurinhas indesejadas. As cores mais claras são consideradas pelas freqüentadoras das festas como cores alegres e sensuais, sendo que ao nosso olhar interpretamos como mais “chamativas”. Outras mulheres dão preferência para os corpetes, apenas corpetes finíssimos, de renda, quase transparentes, numa forma de delinear o corpo e mostrar melhor o busto e a barriga. Algumas mulheres usam blusas leves e esvoaçantes, transparentes e folgadas que ao menor movimento deixam os sutiens a mostra. Observamos que a roupa o perfume e a maquiagem são requisitos básicos para completar o visual *look* e para que as mulheres se sintam mais bonitas. Como diz Leila Maria da Silva Blass:

Ao procurarem contactos com os outros, a partir de um certo visual *look*, com o objetivo de se agruparem, essas práticas indicam a própria fragilidade dos indivíduos nas sociedades contemporâneas. O *look* expressaria, assim, um “estado de espírito mais profundo, um modo de vida, um pensamento e uma estética partilhada” musical e de vestuário, sendo uma espécie de “identidade, um cartão de visitas para o Outro ver e descrever, o espectador” (BLASS, IN: PAIS, 2004, p. 218).

Com o avançar da noite o ânimo vai aumentando, fala-se alto, quase gritando, as risadas e gesticulações exacerbadas dão conta de que as cervejas estão fazendo efeito. Tanto há mesas compostas só por homens quanto há outras apenas com mulheres que

após alguns olhares, gestos e muita cerveja, segundo eles para dar coragem, as mesas começam a se mesclar. As canções despertam ainda mais o desejo de encontrar alguém, podemos entender segundo Matos (1997, p. 96), que muitas vezes essa busca acaba dando errado, pois “*o sujeito amoroso abre-se para um infindável número de buscas frustradas, encontros impossíveis e relações superficiais*”.

Por outro lado, dançar é o primeiro passo para saber se “rola” uma aproximação mais intensa ou não entre o casal. A dança da música brega permite um contato físico mais intenso entre o casal. As requebradas, as aproximações fortes e o toque das mãos no corpo do (a) parceiro (a) provocam reações de prazer. A respeito da dança Nunes Filho compôs a música *O príncipe do brega te ajuda a remexer*⁵⁵:

Vem menina, vamos dançar
esse meu brega que eu vou te ensinar | 2 vezes

vem pra cá que é fácil de aprender
sou príncipe do brega e te ensino a remexer
preste atenção no que eu vou fazer
sou príncipe do brega e você vai enlouquecer

pegue a minha mão, vamos para o salão
pra dançar agarradinho, coladinho com você
vem pra cá que é fácil de aprender
sou príncipe do brega, danço todas com você | 2 vezes

É o salão de dança que vai dar visibilidade às pessoas. Ao longo da noite os pares vão se formando, declarações de amor momentâneas vão surgindo e as paixões tendo início, nem que seja apenas por uma noite.

⁵⁵ Cf.: Nunes Filho “O príncipe do Brega”; *Mulher Interessada*. Sonpress-Rimo da Amazônia Ind. E Com. Fonográfica Ltda. (Brasil). Manaus, v.14, 1 disco compacto (60 +min), digital, estéreo. Representada por MCK COMERCIAL E REPRESENTAÇÃO FONOGRAFICA LTDA.

Nas festas percebe-se mulheres dançando agarradas por falta de homens. E há diferentes tipos femininos, desde a semi-adolescente que está descobrindo os encantos da noite até as garotas de programa.⁵⁶

(...) distingue-se no brega dois tipos de prostituição. Há a prostituta “clássica” em que a profissional oferece o programa em troca de um valor previamente combinado com o cliente. Geralmente o programa varia de R\$ 50 a R\$ 100, fora às despesas do motel. O outro, “sexo por amor”, é quase de graça. “pode rolar por uma noitada de bebidas, um bom papo, ou uma carona”. Uma se encaixa na situação típica de prostituição, a venda do corpo em troca de pagamento em dinheiro – profissão institucionalizada e reconhecida. A outra mistura necessidade e promiscuidade. São meninas dos bairros periféricos da cidade, recém-saídas da adolescência, que capricham no visual e saem para uma noitada de diversões. Na maior parte das vezes, diversão significa transa. Embora o prazer seja levado em conta, a necessidade não desaparece por completo (...).⁵⁷

Por outro lado, nota-se resistências ‘machistas’ por parte de um pequeno grupo que tende a classificar o “tipo de mulher” que se faz presente nas festas bregas. Há, portanto, recorrentes brigas matrimoniais em torno da tentativa desse tipo de enquadramento que se tenta impor à mulher, como se vê no seguinte caso: um homem levou a sua esposa para uma festa de brega, lá sua mulher recebe vários convites e cantadas de um mesmo homem que a confunde com uma ‘puta’, ou seja, mulher da noite. O marido explicou que sua esposa não queria dançar e pediu para não ser incomodado. O sujeito respondeu que lugar de mulher de respeito era em casa e que se fosse realmente a esposa dele estaria em casa e não ali. Daí a celeuma começou.⁵⁸ Percebemos com isso que a presença da mulher na noite ainda causa certa depreciação por parte de alguns homens.

⁵⁶ Sobre as relações de marginalidade que se perpetuaram na sociedade tendo a prostituta como um caso de polícia ou mesmo de saúde pública corrobora para uma limitação dos campos de ação feminina, como argumenta Margarete Rago: “Todos concorrem para pôr em funcionamento formas de sociabilidade, fundadas na mercantilização da libido, do desejo e do prazer, nas quais se evidenciam a desigualdade entre os gêneros, a opressão feminina e a violência que lhe é intrínseca e subjacente”. RAGO, Margarete. **Os Prazeres da Noite**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.36.

⁵⁷ Revista Amazônia vinte e um. Op. Cit. p. 44

⁵⁸ Vale ressaltar que estas tesões lembram a construção de um discurso masculino sobre a mulher cada vez mais agressivo, marcado por variações de misoginia e homofobia imbuídas pelo desejo de enquadrar as mulheres dentro das leis e normas. Conforme: SOLLER, Maria Angélica e Maria Izilda S. (Orgs). **O Imaginário em debate. Gênero, Música, Pintura, Boêmia**. Rio de Janeiro: Olho d’água, 1998. p.55

Na década de 90 do século passado, com a explosão dos ritmos baianos, surgiram bandas, grupos de pagode, axé music e um cem números de grupo que dominaram o cenário nacional com coreografias sensuais. Um desses grupos de maior sucesso, que permanece até hoje é o grupo *É o Tchã*, composto por uma loira, uma morena e três negros musculosos, o grupo esbanja sensualidade. Nesse grupo, os dançarinos usam roupas minúsculas de malha e fazem gestos e coreografias que remetem ao ato sexual, como por exemplo, a música *na boca da garrafa*, onde as dançarinas se agacham, subindo e descendo, fazendo clara referência ao ato sexual.

Apesar desses modelos antagônicos, as “miss” como modelo de castidade e honestidade e as dançarinas de “axé music” como liberalização exagerada da sexualidade, se apresentam nos espaços públicos como representação da sexualidade em pólos opostos. Não dá para tecer considerações generalizadoras, pois se trata de conceitos muito subjetivos. No entanto, no que se refere aos lugares onde se toca a música popular conhecida como brega em Manaus, os seus freqüentadores ainda são relacionados diretamente com o ócio, a vagabundagem e a prostituição. Semelhante ao que nos indica Menezes (1998) em relação a cidade do Rio de Janeiro, no artigo *Dancings e cabarés: trabalho e disciplina na noite carioca (1937 – 1950)*⁵⁹:

No espaço não-formal, manifestou-se, com vigor, no mundo das diversões que, mesmo acompanhando o momento de transformações, continuava a ser mantido na marginalidade, associado profundamente à vadiagem e a prostituição (MENEZES, 1998, p. 251).

O espaço cultural da música brega contribui para a construção de papéis de homens e mulheres, reforçando diferenças de gênero historicamente construídas na sociedade brasileira (o homem “machão”, a mulher “dócil”), mas também a emergência de novos papéis fortemente marcados pelo apelo a sensualidade. É um espaço que promove a sensibilidade de homens e mulheres a ponto de dar visibilidade a condutas estereotipadas, marcadas por forte apelo sentimental (amores impossíveis, amantes, traições, passionaisismos, abandonos, mágoas, ciúmes, saudade, ressentimento, vingança, paixões,

⁵⁹ Ver BRUSCHINI, Cristina e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Orgs.). – São Paulo: FCC – Ed. 34, 1998.

culpa, “dor-de-cotovelo”, a mulher semi-nua, o corno, o homem que dança com outro homem, o homem que sofre). E é através da música brega, como forma mais popular de expressão, mas não só dela, que os sujeitos da pesquisa se permitem falar publicamente dos seus sentimentos, fato raro em se tratando do homem nos espaços públicos. Nesses espaços os sujeitos (homem, mulheres, “gays”, “travestis”) desabafam, cada um da sua maneira, o seu lado sensível, carente, mostrando-se extremamente frágeis.

A respeito desse assunto existem poucos autores que salientam a importância de estudos mais profundos, principalmente a respeito de sentimentos e comportamentos quando se trata do estudo da música brega como corpo documental. Como é destacado a seguir com a categoria gênero e masculinidade:

Todavia poucos são os estudos que incorporam a categoria gênero e analisam a masculinidade, bem como focalizam a noite, a boêmia e, ao se utilizarem as músicas enquanto documentação, consigam se distanciar de uma história da música para levar à frente um questionamento das tensões história e música (MATOS & FARIA, 1996, p. 14).

É importante recuperar os nomes de cantores como Nelson Gonçalves, Waldik Soriano, Fernando Mendes, Reginaldo Rossi, Lupicínio Rodrigues que cantaram as relações homem-mulher. Um dos temas mais cantados nas músicas bregas é a traição. De maneira irônica, triste ou séria, o “corno” traz consigo noções de como ao longo do tempo o tema da traição vem sendo retratado e de como a masculinidade traída é apresentada na interpretação popular da música brega. Um dos expoentes precursores da “dor-de-corno” foi Lupicínio Rodrigues, como nos fazem ver (MATOS & FARIA, 1996, p.52), quando diz que “Lupi cantou como poucos a infidelidade amorosa, traduzindo a dor e o prazer de querer, virando do avesso o sentimento de frustração pelo amor traído, habitualmente zigue-zagueando entre o sublime e o patético”. Podemos ver isso numa canção dele em relação ao tema traição:

E só por dinheiro
sabe o que fez
Essa ingrata mulher?

Fugiu com o doutor
que eu mesmo chamei
e paguei pra curar
Os seus bichos-de-pé
(Lupicínio Rodrigues, sozinha, s/d)

São comum as piadas e brincadeiras maliciosas com o tema infidelidade. Principalmente nas sociedades capitalistas é grande o apego às coisas materiais. Ter, possuir e manipular objetos nos é ensinado desde a mais tenra infância. Nos acostumamos muito mal. Quando nos deparamos com a vida adulta, com os amores e paixões, colocamos em prática a nossa possessão e individualismo. Ter o domínio total sobre o corpo e mente de outra pessoa é chamado por alguns de amor, como comentam (MATOS & FARIA, 1996, p.143): “A masculinidade também está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força; já a feminilidade, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa e fiel”. E é justamente aí que os relacionamentos fracassam, essencialmente os homens, subjugam suas companheiras por coação para obter respeito e fidelidade. O que deveria ser um pacto de respeito e cumplicidade torna-se um jogo de indiferenças e insensibilidade, desgastando a relação até o rompimento. Vários são os motivos para o rompimento, sendo que os principais são a infidelidade e o ciúme, vindo em seguida insatisfações pessoais e financeiras, insegurança, carência. É comum ver esperanças e sonhos serem projetados para uma terceira pessoa, que entra na relação suprimindo diversas necessidades que o cônjuge não supria.

Capítulo III

Amor, paixão e música brega

1 – Homens e mulheres que se encontram na noite

A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são sempre caos e ranger de dentes, “o sujeito lê na mancha negra (do Rorschach)... a agitação desordenada das larvas. S. Bernardo compara o caos às trevas infernais, enquanto o poeta Joë Bousquet fala da noite “viva e voraz”” (DURAND, 1997, p. 92).

A noite por muito tempo vem afrontando a humanidade com seus mistérios ocultos e sobrenaturais, como lobisomem, bruxas, fantasmas, que tomam impulso com o pôr do sol. Todo esse pavor diante do que se pode encontrar na noite faz o homem encará-la com cautela. Não obstante, a noite nos bregas de Manaus é vivida com bastante intensidade pelos notívagos, apesar dos perigos reais, como violência, roubo, estupro. Jean Delameau declara que a noite é “desassegura”:

Uma das tantas razões convergentes que explicam a inquietação engendrada no homem pela chegada da noite e os esforços de nossa civilização urbana para fazer recuar o domínio da sombra e prolongar o dia por meio de uma iluminação artificial (DELAMEAU, 1989, p. 99).

Sentimos falta da segurança do dia, nos parece que na escuridão da noite pecado e desejo entram em comunhão. Delameau (1989) nos leva a compreender que as pessoas de bem amam o dia, e os maus a noite. O que se equipara ao pensamento de Durand (1989) quando diz, por exemplo, que a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nesse situação moral. O maniqueísmo provocado pelo confronto dia/noite vai estar diretamente ligado ao bem/mal ou ainda luz/trevas se formos nos remeter a bíblia onde encontramos 334 capítulos que fazem referência à noite, como no livro de *gênese*

1:18 que diz “E viu Deus que isso era bom; Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as [trevas]”. No livro de *Isaiás 45:07* vemos claramente a conotação maniqueísta em relação à noite, como trevas, onde Deus diz: “Eu formo a luz, e crio as [trevas]; eu faço a paz, e crio o mal; eu sou o Senhor, que faço todas estas coisas”. Nas palavras de Gilbert Durand:

Desta solidez das ligações isomórficas resulta que a negrura é sempre valorizada negativamente. O diabo é quase sempre negro ou contém algum negror (DURAND, 1997, p. 92).

A noite é temida por nós desde a tenra infância, hora proibida, é o lugar preferido dos mais terríveis pesadelos, demônios e da morte. O escuro nos angustia e nos envolve, nos domina. Para Durand:

Esta angústia seria psicologicamente baseada no medo infantil do negro, símbolo de um terror fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade. A valorização negativa do negro significa, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento (DURAND, 1997, p. 91).

Não eram freqüentes as presenças de “mulheres honestas” na noite, pois havia a associação da noite com as chamadas “decaídas”, mulheres que haviam se “perdido” e passavam a viver da noite, ou seja, se prostituir. A mulher da noite tem um brilho irresistível, envolta de mistérios e sensualidade, desperta no homem paixões arrebatadoras e amores impossíveis. Uma mulher da noite, não se entrega a paixões e nem amores, mas desperta-os. Amante profissional está acima da saudade, ciúme, culpa ou ressentimento. Procura um homem para se satisfazer tanto sexualmente quanto economicamente. Algumas não se consideram prostitutas, pois não vivem exclusivamente dos ganhos da noite. Mas pudemos perceber que elas fazem parte das mulheres que se relacionam com o objetivo de ganhar algo material. É o amor transação, nesse tipo de relação há uma troca, onde cada indivíduo busca uma compensação por uma satisfação dada. Há sempre um ressarcimento por trás de um gesto. Geralmente elas pedem dinheiro, jóias, perfumes, roupas... daí vão baixando para bebidas, cigarros e até carona para que não voltem de

ônibus para casa, como dizem: “só vou a determinado lugar se fizeres isso por mim”. É uma espécie de compensação.

O brega apesar de não ser essencialmente noturno, mostra-se com mais vivacidade na noite. Acredita-se que é com o cair da noite que se afloram os desejos mais secretos e perturbadores. A noite se apega ao mistério, ao secreto e velado, ao escuro, ao conflito, à solidão, ao amor e a morte. A noite com conotações negativas de perigo e medo é também o lugar comum do deleite. Nesse sentido, Delameau (1989) comunga com Durand (1997), quando diz:

A noite apresenta-se como espaço do prazer e também da perdição, onde o público, cada vez mais voraz, estende seus tentáculos no domínio da intimidade (DELAMEAU, 1989, p. 85).

Nos ambientes, principalmente noturnos, onde são executadas as músicas bregas mostram-se formas do grotesco, sobretudo na concepção do corpo, na medida em que os trajes e comportamentos ali presentes chocam, já que fogem do “lugar comum” do cotidiano da maioria da população da cidade. Nesses lugares a ousadia traveste a moral, modificando-a como melhor lhes convém ou degradando-a, ou seja, zombando do politicamente correto e mostrando viezes que estão presentes na sociedade, mas não são mostradas. Isso se traduz em músicas bregas que fazem referência ao “corno”, a “puta”, ao homossexualismo, ao sexo. Caberia lembrar Mikhail Bakhtin, quando se refere ao “grotesco”, no caso, tomado enquanto estereótipo ou signo diacrítico das condutas supostamente normais de homens e mulheres:

No entanto, mesmo nesse estágio, e sobretudo em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isso é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa* (BAKHTIN, 1993, p. 22).

Essa imagem Rabelaisiana se ajusta às figuras reais e imaginárias que povoam a noite e a fazem como cúmplice. Corpos desfilando a sua sensualidade em meio à massa

uniforme e despadronizada onde não existe etiqueta e muito menos padrão social, tudo isso “embalado” pela inebriante música brega. Essa descrição pode ser vista na madrugada das principais casas de brega de Manaus, especialmente no centro da cidade. O centro é um território antagônico que proporciona o uso do espaço urbano para o trabalho e o divertimento, nem sempre de forma harmônica, ocorrendo há muito tempo nesse espaço tensões de toda a ordem. Podemos perceber esse fato em uma passagem da pesquisa histórica realizada por Francisca Deusa, tomando como referência o centro da cidade de Manaus no século passado:

O mercado público Adolfo Lisboa, por exemplo, era um dos locais que pontuava os vários ritmos de funcionamento da cidade. De dia a população local acorria até ele para abastecer-se e para trabalhar, trazendo à tona a cidade do trabalho, que acordava cedo para iniciar às 5:30 o seu labor. O comércio ambulante praticado em seu entorno, tendo como protagonistas em disputa portugueses e sírios movimentava aquela área para além do fechamento do mercado. À noite, já num outro ritmo de vida, o ritmo do lazer popular, os vários botequins começavam a lotar-se dos trabalhadores do Porto, e do corpo. A prostituição tomava a cena e virava a madrugada, colocando em ação a política local e sua atitude moralizadora e repressiva (COSTA, 1997, p. 174).

A negação da ordem estabelecida se apresenta no centro após a meia noite, é como se a partir dessa hora estabelecesse uma lógica própria para utilização daquele espaço. A respeito desse assunto Leila Maria da Silva Blass diz que:

Territórios nas cidades são, assim, elaborados pelos próprios moradores nas ruas, nos bairros e nas cidades, configurando cartografias subjetivas. A noção de “pedaço” (Magnani, 2002) resulta desse processo, ao demarcar um determinado espaço físico e social no qual se desenrola uma rede de relações sociais (PAIS, 2004, p. 220).

Neste local, transitam pessoas das mais variadas estirpes, lavadores/guardadores de carro, feirantes, desempregados, moradores de rua (drogados e bêbados), vendedores de iguarias, prostitutas, travestis, taxistas, canoieiros, donos de barco e tripulação, mendigos, pedintes, crianças de rua, cafetões, ladrões, essas pessoas quando “demarcam territórios” estão se apropriando, mesmo que simbolicamente do espaço público. É um espaço

totalmente diferente do dia, sua antítese. É o recinto da vilania, do vigarista, aonde há temores de toda ordem e o poder constituído (policia) se abstém. Com isso, Jean Delameau diz que:

É ainda verdade que a escuridão nos subtrai à vigilância de outrem e de nós mesmos e é mais propícia que o dia aos atos que nos reprimimos de encarar, por consciência ou temor: audácias inconfessáveis, empreendimentos criminosos, etc. (DELAMEAU, 1989, p. 99).

Assim, a partir da noite, entendida enquanto contexto das relações estabelecidas entre homens e mulheres, machões, homossexuais, mulheres na noite e da noite, que visualizamos a possibilidade de interpretar o universo cultural popular do brega em Manaus. Para isso, há que destacar as formas de sensibilidade e sexualidade próprias deste contexto noturno, que em nosso entender permitem uma inteligibilidade maior sobre o que o brega, em última instância significa para os seus próprios cultuadores.

2 – Um jogo de sensibilidades entre os sexos

Tratar de sentimentos numa pesquisa científica sobre o brega é algo novo e instigante, são caminhos possíveis de serem percorridos, inclusive para aprofundar aquilo que se observou no próprio campo de estudo. Notamos que os avanços mais significativos dessa temática estão na psicologia, com o estudo do comportamento. Embora a história cultural tenha trabalhado esse tema nas últimas décadas, na perspectiva de uma história cultural das sensibilidades. Sandra Jatahy Pesavento (2003) pensa essas questões das sensibilidades não apenas como o estudo do indivíduo, da subjetividade, das trajetórias de vida, ela vai mais além, pois acha que as sensibilidades podem lidar com a vida privada e todas as suas nuances e formas de exteriorizar ou esconder os sentimentos. E a respeito das sensibilidades na história ela diz:

A rigor, a preocupação com as sensibilidades da história cultural trouxe para os domínios de Clío a questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida. Não mais, contudo, uma história bibliográfica, dos grandes vultos da história, mas muito mais biografias de gente simples, de gente sem importância, dos subalternos. Uma história de indivíduos que deriva, assim, de uma história social renovada: do estudo dos pobres, dos subalternos enquanto classe ou grupo, detentores de uma expressão cultural dita popular, passou a uma história de vida das pessoas humildes, na qual possam ser surpreendidos os sentimentos, as sensações, as emoções, os valores (PESAVENTO, 2003, p. 56).

Os papéis sociais na construção das sensibilidades foram historicamente construídos de forma a colocar os homens e as mulheres nos “seus lugares”, ou seja, em campos opostos. Mas estudos atuais vêm apontando caminhos inversos no sentido de que há uma luta, às vezes explícita, outras vezes simbólica, travada por mulheres que não se satisfazem com o papel de dominadas que lhes impuseram numa relação. Um desses estudos é o da professora Jucelem Ramos que evidencia as relações socialmente construídas entre homens e mulheres⁶⁰. Para a professora essas relações são indissociáveis das relações de poder que perpassam os conflitos e as contradições das sociedades inspiradas no modelo patriarcal. Esse controle a nosso ver tenta fazer com que a mulher se coloque num tipo de tolerância, num limite até onde pode agir. Apesar da liberdade sexual dos últimos tempos, ainda há um certo freio no modo de agir das mulheres. Não podem demonstrar seu interesse explicitamente pelo sexo oposto, como o fazem os homens, a maioria das mulheres se resguardam da “investida” direta para com o seu pretendido, usando melhores táticas que os homens, fazem aquele jogo de “querer, mas não querer”, da insinuação. Uma grande parte das mulheres, particularmente nos âmbitos festivos, se utilizam de mensagens não-verbais para estabelecer uma comunicação mais sutil e “desinteressada” para com a sua “paquera”. Essas mensagens nas festas de brega seriam um olhar malicioso, um gesto bem articulado, o balançar dos cabelos, o jeito de andar, de evitar o olhar direto, contrações faciais, piscadelas, há todo um repertório de mensagens corporais que valem por mil palavras nesses ambientes. Os homens são vencidos sem combate e subjugados pela sedução.

⁶⁰ Cf. RAMOS, Jucelem Guimarães Belchior. A representação social da mulher no contexto da relação conjugal violenta na cidade de Manaus. – Recife: Bagaço, 2003.

A mulher não é apenas manipulada, como manipula. No jogo da sedução utiliza as armas da sensualidade. Instiga, seduz, provoca, manifesta todo um comportamento sutil de atração para conseguir o que deseja dos homens. De acordo com Baudrillard:

A mulher está inteiramente em seu direito e inclusive cumpre uma espécie de dever, aplicando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que ela surpreenda, que encante; ídolo, deve dourar-se para ser adorada. Deve então tomar de empréstimo a todas as artes os meios de se elevar acima da natureza para melhor submeter os corações e tocar os espíritos (BAUDRILLARD, 1991, p. 106 *apud* BAUDRILLARD, *Eloge du maquillage*).

Por outro lado, vemos que o vasto aparelho de moralização que aconselha a não ceder às tentações e encantamentos está mais forte em relação à mulher. Quando elas partem para a ofensiva perdem o *status* de mulher honesta, direita e passam a ser desvalorizadas, chamadas de “vagabundas”. Em uma das conversas que tivemos durante a pesquisa de campo, uma moça nos falou que “os homens quando caem na lama se levantam rapidinho, já as mulheres uma vez caindo, não conseguem se levantar mais”. Foi uma forma dela dizer como a sociedade é impiedosa com as mulheres e complacente para com os homens. Tudo isso ainda são resquícios da sociedade patriarcal, onde conforme Dante Moreira Leite (1964, p. 11) “no regime patriarcal, a mulher não se volta contra o homem, mas aceita sua própria inferioridade”.

As relações interpessoais no brega caminham para a construção de diferentes formas de sentimentos entre os sujeitos que ali estão, sendo a amizade, a paixão e o amor os mais frequentes. Nesse sentido, se tornou necessário uma pequena incursão na história das sensibilidades, pois segundo Pesavento (2003) é a partir da experiência de uma história pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, idéias, temores ou desejos. Em relação a conceitos:

As sensibilidades seriam, pois, as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Nessa medida as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o

historiador da cultura, àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida (PESAVENTO, 2003, p.57).

Seguindo esse pensamento é que achamos de fundamental importância estudar as relações amorosas no universo da música brega como uma forma de sensibilidade, pois nesse contexto onde se encontram pessoas para se divertirem é que nasce o desejo de se relacionar com o outro, percebendo-o de uma forma mais emotiva. O que chamamos aqui de paixão, é uma forma exagerada de afeto, um sentimento dominador que maximiza o entusiasmo pelo objeto da paixão, apesar de intenso esse sentimento é na maioria das vezes pouco duradouro. Em relação ao amor seguimos a idéia que diz:

(...) o amor não é apenas um sentimento que pairaria acima ou fora da vida social e que, como tal, só poderia ser analisado no quadro da psicologia ou do inconsciente. Ele é considerado uma espécie de mola propulsora da acção, uma força que, no quadro dos valores das sociedades contemporâneas, tem o poder suficiente para criar, em sentido real, novas relações sociais. Poder para agir, força para criar, mas nem sempre com as mesmas margens de liberdade, nem com ausência de constrangimentos (TORRES, 2004, p. 18).

Os porta vozes e disseminadores desses sentimentos são os cantores e compositores através das músicas bregas. Através dessas músicas que as pessoas reelaboram e encaram com mais naturalidade o despertar desses sentimentos de amor e paixão. E cada pessoa vai escolhendo seu repertório musical particular de acordo com suas experiências mais íntimas vividas em suas histórias de amor, como no caso da nossa entrevistada, quando afirma que *essa música foi feita pra mim* (Albonete, 2001). É o sujeito comum vivenciando sua história de amor, pois esse sentimento se torna importante para a vida cotidiana na medida em que se pode escolher a pessoa amada. O livre arbítrio libertou das tradições dos relacionamentos forçados por conveniências culturais e sociais. Quase todos agora podem, cada um da sua maneira, declarar seus sentimentos para a pessoa amada, vivendo assim sua história de amor ou desamor. Mas o que podemos afirmar é que sentimentos não se traduzem com palavras, simplesmente se sente.

Conforme Dante Moreira Leite (1964), desde o século XIX e metade do XX, os relacionamentos entre homens e mulheres eram pré-concebidos, motivados

principalmente pela tradição familiar (nomes ilustres) e poder econômico. O amor com sua intensidade e promessa de eternidade acaba por subverter a própria razão. Nas palavras do autor:

A imagem do amor romântico era a mulher inteiramente conhecida, junto a qual se projetava o futuro comum. A imagem mais adequada do amor contemporâneo é a da mulher estrangeira, encontrada numa cidade estranha. O amor é agora um ato de revelação: a mulher é um mundo novo a ser conhecido. O futuro comum, quase nunca proposto, é o menos importante (LEITE, 1964, p. 74).

Os papéis sociais, segundo (Ramos, 2003, p.159) trazem representações sociais dos gêneros quanto ao lugar do homem e da mulher na estrutura familiar, onde os homens aparecem com a função de ser “dominador da família, trabalhar fora, sustentar a casa, trazer comida, ser pai, machista, cuidar da mulher, mandar” e as mulheres com a função de “cuidar da casa, cuidar do marido e dos filhos, trabalhar, ser mais fraca, importante”. É importante levar em consideração que esses papéis sociais estão num contexto cultural próprio, que é a cidade de Manaus. E que mesmo nesse contexto não se pode generalizar, pois não se sustenta atualmente como regra geral.

A “desestruturação” familiar e social vem acompanhada de uma nova estrutura contemporânea que se esta construindo como fruto de uma nova visão de mundo. As relações interpessoais não são tão longas e duradouras como no século passado. As pessoas criam a cada dia outros tipos de relações amorosas, novos tipos de famílias, papéis sociais mais complexos. Tudo isso teve mais visibilidade a partir dos movimentos de contra cultura, revolução sexual, luta feminista, que aconteceram nos anos 60 e 70 e despertaram questões que há muito tempo foram tabus, como o divórcio, a utilização de contraceptivos femininos e a liberdade de escolher quem quer amar. Segundo Dante Moreira Leite:

No mundo patriarcal, a mulher pode amar profundamente o marido, mas não pode ser correspondida (nela, o marido pode amar apenas a si mesmo), (LEITE, 1964, p. 12).

Os homens também fizeram parte desses movimentos emancipatórios e mudaram também suas mentes e corações para se adaptar as novas situações. Não deixamos de perceber o desprendimento sentimental do sexo masculino, a sua “entrega” ao amor paixão que vai “desaguar” na poesia (a maioria dos poetas românticos são homens), mas principalmente na música (Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Waldik Soriano). Junto a essa “entrega”, vem o conflito interno por se submeter aos ditames do coração. É uma mudança de comportamento moral motivada pelo amor, quebrando preconceitos e tabus, subvertendo assim a estrutura dos papéis sociais que não permitiam ao homem sentimentos de amor.

(...) para localizar o amor na estrutura social, centra-se na escolha do parceiro, analisando os diferentes padrões que o controle sobre essa assume em diferentes sociedades e estabelecendo assim a diversidade das relações entre estrutura social e amor (TORRES, 2004, p. 23).

O papel de expectadora que a mulher obtivera até então e de ativo ao homem caem por terra a cada dia. Tanto na vida doméstica, no trabalho, quanto na intimidade das relações amorosas as mulheres cada vez mais ditam as regras.

Ser ativo ou passivo numa relação amorosa não depende mais exclusivamente do homem ou da mulher e sim na disponibilidade de se entregar que se dá por ambos, numa verdadeira equidade entre os dois. A atividade se dá nos dois sexos. Em outras épocas as mulheres eram obrigadas a preservar-se virgens e só “entregar-se” ao seu marido depois do casamento. Embora buscassem o amor, quase sempre não tinham o livre arbítrio de o procurar. Hoje as mulheres têm a liberdade de fazerem suas experiências amorosas, se aperfeiçoando cada vez mais no amor e no sexo. São elas que escolhem quem desejam e quantos desejam, sem perder de vista o objetivo principal da sua vida, encontrar um amor com quem possa casar e ser feliz.

As mudanças socioestruturais e a diferenciação dos sistemas permitiram que os laços familiares e de parentescos deixassem de ocupar lugar central na regulação das funções econômicas, políticas e religiosas, tornando assim possível a relação mais próxima entre inclinação amorosa e casamento (TORRES, 2004, p. 24).

“Agarrar”, “amassar”, “atochar”, “ficar”, namorar, “amancebar-se” ou “amasiar-se”, “tico-tico no fubá” noivar, casar, são várias as definições para denominar relacionamentos entre as pessoas que tivemos contato. As pessoas que freqüentam esporadicamente ou assiduamente os ambientes onde tocam a música brega vão sobretudo para se divertir, mas tem no fundo a esperança de sentir atração, paixão, amor ou simplesmente alguém para, como elas dizem, “passar tempo”.

As letras da música brega necessariamente falam de amor, que é uma linguagem universal, falam de uma maneira leve e até poética, uma produção moderna e de qualidade, como é o caso de uma nova versão do brega chamada de “Calypso Paraense”, que foi uma forma de exportar a música paraense excluindo a palavra “brega”, pejorativa para alguns estados do país.

Os temas das músicas bregas constantemente sugerem a conquista de um amor nas suas mais diversas variações, como podemos notar em uma das músicas mais pedidas nos shows do cantor Wanderley Andrade, *conquista*⁶¹.

⁶¹ Revista Brega Mania, nº05, p. 06.

Venha meu amor
Não me deixe assim
Preciso de você aqui perto de mim
Tenha dó, venha por favor
Estou querendo alguém como você aqui
Pra me abraçar, me beijar,
Me fazer feliz como eu sempre quis

Você é minha paixão,
É o meu dia ensolarado,
Ficar com você
É como sonhar acordado
Tudo ver e não ter.

Um dia se passa
Mais apaixonado estou
Oh! lua que vem
Traga ela por favor
É minha jóia rara

Meu pedaço de céu
Ficar com você
É como sonhar acordado
Tudo ver e não ter

O meu amor, virou brinquedo pra ti
Põe na minha boca mel
Logo em seguida o fel
Depois vem de mansinho
Querendo agradar
Falando palavras bonitas
Pra me conquistar
Só não aceito esse seu jeito
De querer me amar.

As letras das músicas são como um jogo de sedução, poesia cantada que envolve e seduz os enamorados, semelhante a uma declaração de amor. Podemos ver isso mais claramente na música *Meu amor é todo seu*⁶², de Tonny Brasil, que foi gravada pelas bandas *Sayonara* e *Calypson*.

Depois de tanto tempo
Que agente não se vê
Redescobrir essa paixão

Ardente por você
Agora o que posso falar
Pra convencer você
Volta pra mim

É que eu te amo
E o meu amor é todo seu

⁶² Revista Brega Mania, nº 05, p. 03.

* O nome Lady ela mesma nos falou que não era o seu verdadeiro nome.

** Os nomes das pessoas foram alterados para preservar sua privacidade e integridade.

Quando um amor renasce assim
Não dá pra controlar
Diga o que você quer de mim
Estou pronta pra te dar

Repete 4X | O meu amor, o meu amor,
Meu amor é todo seu

Nos momentos de lazer, geralmente com trilha sonora brega, pessoas se encontram, se conhecem e se envolvem emocionalmente. São romances, na maioria das vezes fugazes, como pudemos entender na fala de Lady*, numa conversa que tivemos no clube Globo de Ouro, quando fala se referindo ao brega: “os homens daqui só querem levar a mulher pra cama, eu vou ficar trabalhando aqui por pouco tempo, quero alguma coisa melhor pra mim”. Mas, fugindo a regra geral, temos Keila**, 19 anos, freqüentadora assídua de casas de show que tocam brega, há cinco anos encontrou Carlos**, seu atual companheiro. Os dois se conheceram no clube Skina Bar I, local em comum que freqüentavam e ainda freqüentam, se apaixonaram e vivem até hoje. O que não ficou claro de início foi a ausência de Carlos naquele dia na “festa”, que logo ficou esclarecida quando Keila falou que seu companheiro estava viajando a trabalho. Ela nos explicou que Carlos sabia que freqüentava aquele local desde que se conheceram e não seria diferente na ausência dele. Disse-nos, ainda, que Carlos lhe dava total liberdade por confiar nela e amá-la.

A presença desse sentimento mais forte que a paixão, o amor, nas relações amorosas nos leva a crer na necessidade fundamental que o ser humano tem em sua vida: amar e ser amado, para se tornar um ser realizado. Nesse sentido, Anália Torres (2002), discute o amor e as Ciências Sociais dizendo que:

Ele é considerado uma espécie de mola propulsora da ação, uma força que, no quadro dos valores das sociedades contemporâneas, tem o poder suficiente para criar, em sentido real, novas relações sociais. Poder para agir, força para criar, mas nem sempre com as mesmas margens de liberdade, nem com ausência de constrangimentos (TORRES, 2002, p. 18).

Notamos que pontos muito relevantes para fazer a escolha por alguém passam necessariamente por critérios individuais e subjetivos muito sutis. É como em um jogo de quebra cabeça, onde elementos estranhos entram em contato uns com os outros, mas não tendem necessariamente a se juntarem, são elementos estranhos, cada um procurando a peça que se encaixa melhor e com mais perfeição as suas expectativas a dois. São homens e mulheres criando as suas próprias formas de sensibilidade tendo como contexto o brega.

Uma outra característica importante é que embora as pessoas passem a vida toda procurando um amor, na maioria das vezes acabam por encontrar paixões, pois o amor romântico, sublime e eterno que povoa o imaginário dessas pessoas é uma eterna procura. Só existem nas letras das músicas. Conforme Leite:

O amor romântico, pelo menos em sua fase literal, apresenta sempre uma visão eterna. Quando o amor fracassava, o romântico sempre teria o recurso de considerá-lo como falso, e continuar a sua busca do verdadeiro (LEITE, 1964, p. 84).

A busca da maioria das mulheres não é por um homem específico, é sim por um sentimento, buscam o carinho e o amor que podem receber e o homem é como se fosse um instrumento que lhes transmite esse sentimento.

3 – Comunidades ou agrupamentos emocionais

Tratamos necessariamente de sentimentos contidos nas letras das músicas bregas e toda uma gama de referenciais que dão vida a esses sentimentos, fazendo parte integrante da experiência organizacional de um determinado grupo. O desejo aqui expressado caminhou no sentido de trazer informações sobre a maneira de ser de um determinado agrupamento de pessoas que se reúnem com objetivos em comum, dentre os quais ouvir e dançar brega. Não formam uma comunidade, uma vez que esse encontro não é algo uniforme e programado, com regras fixas. Nesse sentido, buscamos um termo em Maffesoli (1987), quando comunga das idéias de Max Weber fazendo uso do termo “comunidade emocional” no sentido de se tratar de uma “categoria”, quer

dizer, algo que nunca existiu de verdade, mas que pode servir como revelador de situações presentes. No interior dos discursos contidos nas letras das músicas bregas percebe-se a ambivalência de sentimentos que vão precipitar-se numa instabilidade emocional e moral. A esse respeito, deparamo nos com semelhanças peculiares ao nosso estudo em Maffesoli, quando diz que:

As grandes características atribuídas a essas comunidades emocionais são: o aspecto efêmero, a “composição cambiante”, a inscrição local, a “ausência de uma organização” e a estrutura cotidiana (MAFFESOLI, 1987, p.17).

O ajuntamento de pessoas ao acaso para “curtir” o brega faz com que haja uma combinação de emoções pré-dispostas a tentar criar um vínculo social, tendo como combustível principal o sentimento de atração das pessoas, sua sensualidade, como também sua estética, ética e costumes. São práticas de sociabilidade que ocorrem em espaços estratégicos, a maioria das casas onde são executadas as músicas bregas se localizam nas áreas mais populosas de Manaus (zona leste), locais onde os freqüentadores têm presença esporádica, mas se reconhecem como freqüentadores, dentre outras coisas, através do seu comportamento e vestuário.

Torna-se arriscado aqui decodificar os sentidos subjetivos que cada sujeito apresenta para buscar seu lugar nesse meio de *pathos*. As formas das comunidades emocionais não podem ser nomeadas ou reduzidas a um discurso verbal explicativo, apenas sentidas.

As características espaciais e sociais dos bregas assemelham-se a categoria que Magnani chama de “pedaço”, no sentido de formar uma rede de relações entre pessoas que se encontram em um determinado local demarcado por traços peculiares, o autor diz que:

As características desses elementos definidores de fronteiras mostravam que o território assim delimitado constituía um lugar de passagem e encontro. Entretanto, não basta passar por esse lugar ou mesmo freqüentá-lo com alguma regularidade para “ser do pedaço”; era preciso está situado numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência,

vínculos definidos por participação em atividades comunitárias e desportivas etc. Assim, era o segundo elemento – a rede de relações – que instaurava um código capaz de separar, ordenar, classificar: era, em última análise, por referência a esse código que se podia dizer quem era e quem não era “do pedaço”, e em que grau – “colega”, “chegado”, “xará” etc. (MAGNANI, 1992, p.193).

É mais uma maneira de “ler” a cidade e compreender que Manaus também é marcada por espaços aglutinadores que sugerem heterogeneidade entre pessoas diferentes que freqüentam os mesmos locais. Há uma relação muito delicada de aceitação nas relações interpessoais nos brega que passam muitas vezes pela identificação de traços compatíveis com os demais sujeitos presentes ali e pela aceitação de regras implícitas. São aparências simbólicas que dão um trânsito mais livre às pessoas que se aproximam das festas brega.

Os espaços destinados ao lazer, ou seja, “clubes” onde se executam música brega, são dispostos na zona leste, avenida Grande Circular, um ao lado do outro, tratam-se de lugares que se resignificam durante a noite, dando lugar a um público freqüentador que faz dali um espaço de convivência singular. Por haver a ampliação e diversificação de espaços na avenida Grande Circular que exercem quase que a mesma função, ou seja, divertir tocando brega, retornamos aos pensamentos de Magnani para designar esses espaços com o termo “manchas”, quando diz:

emprego o termo *mancha* de forma mais precisa para designar uma área contígua do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante (MAGNANI, 1992, p.196).

No caso dos locais onde predominam os bregas, os equipamentos que compõem a “mancha” podem ser bares, lanchonetes, casas de strip-tease, a feira, posto de gasolina etc, fazendo concorrência ou não, comungam para o mesmo fim, atrair o cliente. As diversas opções de casas noturnas e outros lugares próximos ao brega dão mais visibilidade e possibilidade de continuidade dos estabelecimentos implantados ali e de escolha para o cliente. São locais de referência para ouvir e dançar brega. Um fator que

se soma a visibilidade empresarial e ao grande trânsito de pessoas é o fato de durante o dia essa área (avenida Grande Circular) funcionar como um amplo centro comercial, configurando assim dois espaços diferentes na mesma “mancha”, sendo que um é comercial e o outro de lazer. Sendo que um, o do lazer, atrai pessoas de vários bairros que se reúnem para dançar, namorar, beber, formando esses espaços de sociabilidade e aglutinação, como explicita Magnani:

Gangues, bandos, turmas, grupos exibem – nas roupas, nas falas, na postura corporal, na música – o *pedaço* a que pertencem. Nesse caso já não se trata de espaço marcado pela moradia, pela vizinhança, mas o “efeito pedaço” continua: o que se busca é um ponto de aglutinação para a construção e fortalecimento de laços (MAGNANI, 1992, p.200).

Apesar de um certo desapego nesse meio, entendemos que uma grande parcela das pessoas que freqüentam o brega buscam sim um vínculo afetivo mais estável. Enquanto isso não acontece, vai havendo uma construção de laços afetivos com as pessoas que se encontram no local, seja com quem se dança, paquera ou com pessoas que trabalham nas festas brega. A respeito dessa acepção Maffesoli fala que:

(...) a ligação entre a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos, que chegam a constituir uma forma de laço social, no fim das contas, bem sólida (MAFFESOLI, 1987, p.18).

Sentimos essa ligação com a proximidade dos signos (símbolos que só adquirem significado nesse contexto do brega) e gostos comuns dos participantes das festas bregas, mas não queremos aqui uniformizar esses ambientes na forma de sentimentos coletivos. Pois o próprio Maffesoli (1987) foge das uniformizações quando sua análise fica mais atenta ao fato de que aquilo que predomina, maciçamente, na atitude grupal, é o dispêndio, o acaso, a desindividualização, levando nos a crer que a comunidade emocional não forma uma etapa nova da patética e linear marcha histórica da humanidade. É preciso lembrar que sempre podemos nos negar a essa disponibilidade, pois ela pressupõe um certo engajamento maleável ao universo ao qual se quer entrar,

no caso do nosso estudo, o universo brega, com seu cotidiano e suas paixões. Como sublinha Maffesoli:

É nesse quadro que se exprime a paixão, que as crenças comuns são elaboradas, ou simplesmente, que se procura a companhia “daqueles que pensam e *que sentem como nós*” (MAFFESOLI, 1987, p.18).

O sentimento de alegria, por exemplo, acolhe e aproxima diferenças, proporcionando terreno fértil para abrigar a afetividade, a paixão e o amor.

As relações passionais entre homens e mulheres no universo brega envolvem um jogo de relações humanas, são as relações amorosas que nem sempre se traduzem em paixão, o objetivo é amar, se apaixonar torna-se um meio termo resultado da sedução dos envolvidos. De acordo com Baudrillard podemos notar que:

A estratégia da sedução é a do engano. Assim, ela espreita todas as coisas que tendem a se confundir com sua própria realidade. Existem aí recursos de um fabuloso poder. Pois, se a produção sabe apenas produzir objetos, signos reais, deles obtendo algum poder, a sedução produz apenas engano e dele obtém todos os poderes, dentre os quais o de remeter a produção e a realidade ao seu engano fundamental (BAUDRILLARD, 1929, p. 80).

No entanto, para conseguir seduzir ou ser seduzido, há um longo trajeto de perdas, sofrimento, dor, ciúme, desprezo, traição, vingança e mesmo com tudo isso nem sempre o final é feliz. Ainda em relação as “estratégias de sedução” Baudrillard afirma que a “dissimulação” é um elemento importante, sendo colocada por da seguinte forma:

Cobrir o corpo de aparências, de enganos, de armadilhas, de paródias animais, de simulações sacrificiais não para dissimular, tampouco para revelar o que quer que seja (desejo, pulsão), nem mesmo para jogar ou por prazer (expressividade espontâneas da infância e dos primitivos), mas visando um projeto que Artaud chamaria metafísico: desafio sacrificial ao mundo para que exista (BAUDRILLARD, 1991, p. 104).

Estar preparado para o cortejo é saber lidar com o gozo e com o fracasso, como nos fala Baudrillard:

Desafetos, neuroses, angústias, frustração, tudo o que a psicanálise encontra sem dúvida provém do fato de não se poder amar ou ser amado, de não se poder gozar ou proporcionar gozo, mas o desencantamento radical provém da sedução e de seu fracasso (BAUDRILLARD, 1991, p. 138).

Caminhamos no sentido de apresentar como acontece esse jogo sentimental nos ambientes onde tocam a música brega manauara e percebemos a presença de signos culturais, o que Maffesoli (1987) chamaria de costume:

o conjunto dos usos comuns que permitem a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é. Trata-se de um laço misterioso, que não é formalizado e verbalizado, como tal, acessória e raramente (os tratados de etiqueta ou de boas maneiras, por exemplo), (MAFFESOLI, 1987, p. 31).

Quase como uma encenação teatral, os sujeitos têm importância nos papéis que adquirem utilizando-se desses costumes locais. Os cantores performáticos, por exemplo, quebram a idéia do que é normal, excedem o real, produzindo uma farça de si mesmo, algo caricatural, risível. Ao produzir seu próprio ícone, o cantor está fazendo também marketing pessoal e ao mesmo tempo fascinando as pessoas. Seja Nunes Filho com seu “passinho” inimitável, uma coreografia própria do cantor ou Wanderley Andrade exibindo sua vasta cabeleira multicolorida e suas roupas extravagantes, estão exercendo sedução com o seu público. Como podemos perceber em Baudrillard, quando diz que:

A lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido e, em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro é ilegível – e não há outro limite para esse desafio ao outro de ser ainda mais seduzido ou de amar mais do que eu amo senão a morte. Ao passo que o sexual tem um fim próximo e banal: o gozo, forma imediata da finalização do desejo (BAUDRILLARD, 1991, p. 29).

Wanderley Andrade seduz e choca na medida em que transita num mundo de signos, transmite uma figura andrógina no intuito de ampliar suas possibilidades de fascinar, de se travestir. Ele representa um personagem deslocado do real, é um homem

que não é homem e nem “travesti”, no sentido pejorativo do termo. Usa artifícios que estão no seu modo de ser e de vestir para brincar com seu público. Nessa direção somos obrigados a recuperar as idéias de Baudrillard quando diz que:

Talvez o próprio poder de sedução do travesti decorra diretamente da paródia – paródia de seu sexo na supersignificação do sexo. Assim, a prostituição dos travestis tem um outro sentido além do da prostituição comum das mulheres. Ela está mais próxima daquela, sagrada, dos antigos (ou do estatuto sagrado do hermafrodita). Reúne a maquilagem e o teatro como ostentação ritual e paródica de um sexo do qual está ausente o gozo próprio (BAUDRILLARD, 1991, p. 19).

Baudrillard (1990) relata ainda que o destino artificial a que o corpo está entregue é a *transexualidade* nos levando a compreender que o transexual tem por objetivo o artifício, seja ele o de mudar de sexo ou o jogo dos signos vestimentares, morfológicos, gestuais, característicos dos travestis. É isso que produz o encantamento no público, é poder desafiar as regras, impor-se como diferente e fazer as regras de seu próprio jogo, construindo uma moral e ética próprias daquele espaço. Maffesoli (1987) assemelha-se as idéias de Baudrillard quando mostrar que o espaço vai favorecer uma estética e produzir uma ética própria e diz:

Vimos que a comunidade emocional é instável, aberta, o que pode torná-la, sob muitos aspectos, anômica com relação à moral estabelecida. Ao mesmo tempo ela não deixa de suscitar um conformismo estrito entre seus membros. Existe uma “lei do meio”, a qual é muito difícil escapar. Conhecemos os aspectos extremos dela: a máfia, as associações de ladrões. Mas, com frequência, esquecemos que no meio dos negócios impera uma conformidade semelhante (MAFFESOLI, 1987, p.22).

Tudo ali é uma novidade jocosa e grotesca que nos deixa boquiabertos com a naturalidade com que esses signos são passados e recebidos pelo público, numa cumplicidade própria. Esse “simulacro” irônico perde seu significado fora dali, pois é lá que é o espaço da transgressão como desafio para a sedução.

A música brega e todos os seus sujeitos reforçam a emergência de uma cultura e suas subjetivações, cultura esta repleta de sensibilidades nas suas mais diversas formas

de sociabilidade. Ir ao brega não se configura apenas como lazer, mas acima de tudo é uma forma de pertencimento a um segmento social que afirma a identidade dos seus adeptos. Cria-se um espaço de socialização que foge do lugar comum, despe as pessoas de suas funções diárias e recria novas atitudes, constituindo assim a quebra da invisibilidade do sujeito naquele espaço. Esses atores sociais anônimos se apresentam a primeira vista numa aparente desarmonia, aonde cada um entende a sua posição nesse meio. Tanto nesse meio, como em qualquer grupo social, é muito difícil conhecer realmente as pessoas como elas são. Compreendemos apenas uma pequena parte delas. A nossa empregada doméstica é percebida como empregada por nós e como namorada carinhosa e sensual pelo seu parceiro. Desse modo, os significados não são únicos, são múltiplos e muitas vezes só vemos o que nos interessa diretamente.

A construção de significados se faz a toda hora e todos os freqüentadores do brega entendem sem uma aprendizagem prévia esse jogo de signos (como no caso das piscadelas em Geertz), quase de forma instantânea, o que o outro quer dizer e essa linguagem gira em torno de sentimentos que podem chegar a sedução, a paixão e o amor. Baudrillard (1991) destaca que existe aí uma espécie de soberania da sedução que é uma paixão e um jogo da ordem dos signos, levando-nos a compreender que a paixão prevalece a longo prazo, pois é uma ordem reversível e indeterminada. Baudrillard chega a afirmar que:

Amar, porém, nada tem haver com uma pulsão, senão no *desigh* libidinal da nossa cultura – amar é desafio e uma aposta: desafio ao outro de amar de volta – ser seduzido é desafiar o outro a sê-lo (nenhum argumento é mais sutil que acusar uma mulher de incapaz de ser seduzida). A perversão, nesse aspecto, assume um outro sentido: o de *parecer ser seduzido*, mas sem o ser e sendo incapaz de sê-lo (BAUDRILLARD, 1991, p. 29).

Acompanhamos aqui o que leva a paixão ou ao amor e seus processos de escolha e rejeição nesses locais onde se executam as músicas bregas e notamos que alguns casais querem caminhar no mesmo sentido, ou seja, querem ter objetivos em comum fora da festa. Para poder se relacionar bem e terem uma vida em comum juntos essas pessoas tentam se harmonizar o máximo possível e isso significa trazer o seu parceiro

para o seu lado, não tratá-lo com desconfiança, como um inimigo impotencial. Ainda que muitos saibam que ninguém está livre da tentação de trair o outro. E é no brega que a jubilação sentimental e carnal se apresenta das mais variadas formas, lícitas e ilícitas, veladas ou escachada, configurando-se em infidelidade. Nas músicas bregas a infidelidade geralmente aparece em forma de triângulo amoroso, como podemos perceber nessas músicas cantadas por Nunes Filho⁶³:

Cansei de ser amante

Existe alguém entre nós dois
Que é uma pedra em nosso caminho
Decide hoje decide depois
Deixa pra amanhã
E nunca decidiu

Eu já cansei de ser amante
Vou jogar fora a sua aliança
Decide logo de uma vez
É tão difícil pra nós três
Repartir alguém na cama

Me desespero em pensar em você
Em outros braços cheio de prazer
Se entregando sorrindo ao céu
Enquanto eu te espero naquele motel

Eu sou amante e não tenho direitos
Mais eu não quero você desse jeito
Eu sou amante e não tenho razão
Mais peça depressa a separação.

Compositora: Rosalia Rodrigues
Cantor: Nunes Filho

Aquele homem da lua de mel

Você me convidou
Pra ir na festa do seu casamento
E quando cheguei lá

⁶³ O PRINCÍPE do brega. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Industria e Comércio Fonografico Ltda: [200?]. v. 13. 1 disco compacto (45,31 min.): digital, estéreo. DL: 199.010.863.

Eu vi você tão triste na hora
do juramento

Aquele matrimônio
Não fazia parte da sua emoção
Você casou com ele
Mais eu sou o dono do seu coração

Sou eu
Aquele homem da lua de mel
Que fez loucura
Te levou pro céu
E que você nunca
Nunca esqueceu

Não sei
O que será da sua vida agora
Pois é comigo que você adora
Fazer amor
Amor a toda hora

E agora
O nosso amor está tão proibido
Você casada vou corre perigo
E além de tudo
O cara é meu amigo

Compositora: Paulo Aquino
Cantor: Nunes Filho

Entrando em contato com pessoas e músicas no brega, percebemos que muitas vezes o amante na relação de infidelidade busca algo além do que a forma costumeira (caseira) de se relacionar, busca sexo, mas não de forma convencional, ou seja, foge dos papéis tradicionais de marido e mulher, conforme discutimos anteriormente, sobretudo no capítulo dois deste trabalho. Quer ter posse também sobre a amante e exige muitas vezes a exclusividade que ele próprio não pode dar. Por outro lado, o desejo da maioria das amantes é ver o sujeito separado da esposa, assim como o contrário também procede. Mas geralmente o triângulo amoroso se auto destrói. Dante Moreira Leite (1964) nos leva a compreender que a situação do triângulo amoroso tende a tornar-se

intolerável para os três, ressaltando que na medida em que percebem as contradições que estão vivendo, evidenciando, como afirma o autor, jogar com relações que não apenas são positivas e negativas ao mesmo tempo, mas também incompatíveis. Como afirma Dante Moreira Leite:

Entre adultos, todos sabem como o triângulo, sobretudo se apresentado no amor, tem qualidades dramáticas muito nítidas, pois é uma situação essencialmente desequilibrada e sem harmonia. Portanto, o triângulo, nas relações interpessoais, contém os germes de sua destruição (LEITE, 1964, p. 05).

Nesse esquema de relações percebemos nitidamente competições no campo sentimental. A conquista e a sedução não podem consistir em algo a ser oferecido sem a devida batalha. O campo de luta é o brega, a arma é a sedução e o prêmio é o objeto do desejo e do prazer, o homem ou a mulher, num plano mais simplista. Baudrillard nos aponta que:

É a lógica do desafio, cujo impulso nasce de um lance maior entre os parceiros. Mais precisamente, a trama essencial é a passagem de uma lógica do prazer, a do início, na qual o homem conduz o jogo, a uma lógica do desafio e da morte feita sob o impulso da mulher – que se torna dona do jogo, enquanto no começo era apenas um objeto sexual. É pelo feminino que se opera a inversão do valor/sexo em lógica sedutora e agonística (BAUDRILLARD, 1991, p. 54).

Quem saberá se há vencedores nesse jogo? Todavia, em guerra de sexo, desarmar-se é uma das alternativas apontadas para se obter sucesso nos relacionamentos em qualquer meio social. Mas, se isso também é verdade, não sabemos responder.

Talvez esse jogo de deslumbramento entre homens e mulheres se dê quando não se consegue enquadrar aquilo que está se vendo e ouvindo numa forma ou norma real, é o confronto entre o ético e o estético. O esteticamente correto é o lugar comum, como o uniforme do trabalho. Baudrillard (1990) trata esse discurso na arte como *transestético*, quando apresenta sua força de ilusão, sua capacidade de recusar o real e de opor ao real outro cenário, onde as coisas obedecem, segundo ele, a uma regra de jogo superior. Os ídolos da música brega vendem também uma imagem, que para muitos parece distorcida

do real, e é justamente isso que atrai. O impossível, o grotesco, a ilusão, tudo isso subvertendo a vida concreta, como se fosse a materialização de algo que está escondido no subconsciente. A festa é o show, é lá que se tem que impressionar, não precisa ser bonito ou real, pois a oposição aos ícones de beleza também pode impressionar pela oposição ao belo, ou seja, o feio, como exótico, como mistério e fascinação também podem atrair. Então, naquele lugar (brega), ser feio pode ser uma realidade comum, mas ter atitude e expressão é o que interessa. Baudrillard (1990) trata o assunto da seguinte forma:

Chegamos a esse ponto, não estamos nem no belo nem no feio e sim na impossibilidade de fazer esse julgamento; ficamos condenados à indiferença. Mas, além dessa indiferença e substituindo o prazer estético, emerge um outro fascínio. O belo e o feio, quando se liberam das respectivas coerções, multiplicam-se de certo modo, tornam-se o mais belo que o belo ou o mais feio que o feio. Assim a pintura atual cultiva não exatamente a feiúra (que ainda é um valor estético) mas o mais feio que o feio (o bad, o *worse*, o *kitsch*), uma feiúra elevada à segunda potência porque liberada da relação com o oposto. Livre do “verdadeiro” Mondrian, você pode fazer algo “mais Mondrian que Mondrian”. Livre dos verdadeiro *naïfs*, você pode fazer algo “mais *naïf* que os *naïfs*” etc. Livre do real, você pode fazer algo mais real do que o real: o hiper-real. Aliás, foi com o hiper-realismo e com a pop-arte que tudo começou, pela elevação da vida cotidiana à potência irônica do realismo fotográfico. Hoje essa escala engloba todas as formas de arte e todos os estilos sem distinção, que entram no campo transestético da simulação (BAUDRILLARD, 1990, p. 25).

Quanto ao ético, enquanto prática discursiva de uma suposta moral característica deste espaço, se configura com sujeitos que fazem da sua vivência nesses locais uma aquisição de respeito perante os outros, como um “código de bandidos”. No brega encontramos figuras grotescas como o “pirangueiro”, vigaristas, prostitutas, ladrões. Os cantores constantemente fazem alusão ao ilícito nas músicas bregas como forma de invalidar o formalismo ético do dia-dia, principalmente Wanderley Andrade, quando fala do ladrão, mas de coração, do traficante, mas do amor e do detento apaixonado, de acordo com o cantor “é uma forma de falar de amor de maneira diferente”. Traz o amor para fazer parte desse lado negro onde o simulacro é um processo que se naturaliza.

O brega age não só no corpo através da dança, mas sobretudo na mente e no coração das pessoas que se identificam com essa expressão. A sensibilidade nesse meio passou a ter papel fundamental nas relações interpessoais que chamamos de “comunidade emocional” ou para ser mais exato, de “agrupamentos sociais” efêmeros, movidos pela paixão, amor e sexualidade estabelecidas entre homens e mulheres no contexto mais amplo da noite.

Pudemos ao longo desse trabalho vivenciar as artimanhas e presepadas de um universo único que direcionam seus frequentadores para um estado íntimo onde homens e mulheres constroem e guardam seus valores culturais, o brega.

Considerações Finais

Nessa nossa investida acabamos incorporando a música brega no nosso cotidiano de uma forma mais positiva, menos preconceituosa, captando o seu lado sensível. Buscamos refletir sobre as músicas bregas como linguagens cheias de significados sentimentais que buscam retratar experiências sociais não só de quem canta, mas traduzir o sentimento de agrupamentos sociais. O trabalho nos levou a compreender que as letras das músicas bregas e seu som vibrante podem ser além de uma forma de entretenimento incrível, também uma das várias formas de inserção do sujeito no universo sócio-cultural contemporâneo. Ao vivenciar as músicas bregas atuais ou reviver os bregas de antigamente, ou seja, as músicas “cafona”, os sujeitos rememoram não só as letras das músicas, mas antigos e novos sentimentos amorosos contidos nas suas histórias de vida. A música atua de forma invisível no pensamento das pessoas, despertando sua subjetividade.

No primeiro momento fizemos uma descrição densa, quase impressionista, a partir de dados empíricos colhidos no campo de investigação, procurando assim dar visibilidade e fornecer dados acerca dos ambientes onde são executadas as músicas bregas. Trabalhamos nessa primeira parte tentando estabelecer um contato mais perene entre a música, o ambiente a qual chamamos de brega e sua trajetória dentro de uma cultura marginal das “camadas populares”. Nesse entendimento, o brega está próximo não só de músicas dos cancioneros populares, do samba-canção, do bolero, mas faz parte de uma cultura popular que antecede o termo “brega” ou “cafona”. Seria também uma maneira de ser de um povo (seu cotidiano), está pautada em atitudes que denunciam a preferência por algo que os identifique como fazendo parte de um grupo ou comunidade ligada por emoção. Estas atitudes vão desde frequentar locais onde tocam músicas bregas, beber ouvindo e “curtindo” o som brega, dançar, namorar, “ficar”, saber as letras das músicas, conhecer os cantores de sucesso, apreciar locais mais “badalados” (o circuito), até vestir-se como seus ídolos, saber diferenciar os sujeitos (a puta, a prostituta, o vigarista, o alcoólatra, o brigão...).

Abordamos na segunda parte do trabalho brega como cultura. Com um olhar mais apurado dirigido a este universo cultural, percebemos que as pessoas se sentem muito a vontade nas casas onde tocam o brega e que há sim uma identificação com o local e com a música. Costuma-se erroneamente encarar como cultura apenas o que vem acompanhado de erudição e as camadas mais baixas da população encaram esse evento como verdade. No entanto, o que é mais comum são apropriações do popular pelo erudito, principalmente nas artes, teatro, música. Reafirmando assim as concepções de Arantes (1998) quando concebe cultura popular como modos de pensar considerados simplórios, rudimentares, desajeitados e deselegantes, apesar disso, o autor fala que reproduzimos esses mesmos motivos em nossas festas e comemorações nacionais.

Ainda no segundo capítulo entendemos que música brega não carrega em si apenas características de depressão e de amor piegas, como é comum pensar quem está fora desse universo. O brega nem sempre é sinônimo de dor, pode ser também de amor, além do mais é um lazer que traz alegria a seus adeptos e causa irreverência. Provoca teias de emoções masculinas e femininas que se mostram tão próximos que chega-se a confundir os papéis de homens e mulheres. Esses papéis são tecidos por teias de significados nas casas onde tocam a música brega e isso se reflete nas próprias letras dessas músicas. Quebra-se a imagem de santa da mulher e de dominador do homem, constrói-se um meio termo que se flexibiliza de acordo com a situação. Há além de uma independência de atitudes (o chegar junto), há uma independência de emoções, sem pressões que induzam necessariamente a uma obrigatoriedade, há liberdade de escolha. Apesar da dupla volatilidade feita nas trocas de parceiros entre homens e mulheres, esta última ainda recebe uma forte dose de preconceito pela sociedade. A traição masculina se banalizou tanto que se tornou corriqueiro, ninguém se escandaliza mais, enquanto a feminina ainda carrega um forte peso da tradição machista brasileira, ou seja, traiu tem que ser punida. Nas letras das músicas bregas o que ficou latente é que nos casos de traição o homem parece sofrer mais que a mulher e mesmo sendo traído perdoa e quer voltar. Mostra-se muito o homem vulnerável e a mulher fatal. É na noite que a mulher vai mostrar todo o seu poder de sedução na “caça” ao homem que lhe atrai. Algumas

profissionais, as mulheres da noite, mostram que podem se divertir, dançar, beber e se recusar a ficar com quem não lhes agrada. Já as mulheres que estão na noite querem se arriscar, procuram aventuras fortuitas e geralmente não cobram um compromisso sério.

Na última parte do trabalho, verificamos que os bregas são locais onde a sensualidade e a sexualidade são aflorados, o que não significa que é “só chegar e levar para cama”. Há todo um jogo com suas mais diferentes regras, uma disputa em torno de quem fica com quem na noite perpassa por uma série de elementos, como por exemplo, a conversa, a atração física, a roupa, o cheiro, o dinheiro. Vai havendo toda uma identificação recíproca para poder acontecer atração, é o que Wanderley Andrade relata na letra da música *conquista*, já citada anteriormente. Ele diz: *Preciso de você aqui perto de mim; Estou querendo alguém como você aqui; Falando palavras bonitas pra me conquistar...*

Todo esse cabedal de dados nos levou a entender o brega como centro irradiador de sentimentos e formador de categorias efêmeras. Pessoas que se juntam nas festas em suas horas de lazer e acabam por fomentar ligações sentimentais tendo a música como uma forte motivação para se unir a outras pessoas com os mesmos gostos formando assim o que se convencionou chamar de comunidades ou agrupamentos emocionais, movidos pelo jogo de sensibilidades travado entre homens e mulheres.

É comum dizer que os povos felizes não têm História, entretanto vemos que o cotidiano das coisas e gestos simples das camadas populares é que constrói a essência da vida social mais divertida e feliz.

FONTES

1. Depoimentos

Através das fontes orais, cantores da música brega. Para isso, destacarei um cantor do Amazonas e outro do Pará; Ouvintes e Locutores de rádio; Público freqüentador e donos de casas noturnas.

Deponentes:

- 1.1. José Bernardo Nunes Filho, cantor, setembro de 2001.
- 1.2. José Maria N. dos Reis, despachante de veículos, setembro de 2001.
- 1.3. Albonete Tomaz da Silva, doméstica, setembro de 2001.
- 1.4. Francisco Alves da Silva, mestre de obra, setembro de 2001.

ENTREVISTA

- José Bernardo Nunes Filho, cantor, setembro de 2001.
- José Bernardo Nunes Filho, cantor, março de 2004.
- Carlito Ferraz.— Presidente da Ordem dos Músicos do Amazonas (OMB-AM). 02/2004

2. Canções

Levantamento discográfico de cantores de brega. Através disso, pretendo analisar o conteúdo musical (letras) das canções para investigar relações afetivas contidas nelas.

3. Entrevistas em Jornais

Gostaria de destacar dois jornais de maior circulação no norte do país: Acrítica (Amazonas) e O Liberal (Pará).

4. Artigos em Revistas e Internet

Revista *Amazônia Vinte e Um*, Ano 02, nº 06, março/2000. Editora Vinte e Um Ltda.

Jornalista responsável: Sebastião F. B. Santos MTB nº 056 DRT/AM.

Revista *Brega Mania*, nº 1,2 e 3; 2000/01. Direção e edição Frederico Carvalho.

www.bregamania.com.br

www.reginaldorossi.com.br

DISCOGRAFIA

CD's:

Banda Calypso – Ao Vivo

Banda Calypso – O ritmo que conquistou o Brasil!

SITES CONSULTADOS E E-MAIL

<http://www.bregapop.cjb.net>

<http://www.oliberal.com.br>

<http://www.mtv.com.br>

<http://www.sintoniaproducoes.com.br>

<http://www.wanderleyandrade.com.br>

bemviver@acritica.com.br

bregamania@ig.com.br

Referências Bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Brasiliense, 1921 (Coleção Primeiros Passos).

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. –3ª ed. –Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

BAKHTIN, Mikhail (1996). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/Unb.

BAUDRILLARD, Jean, 1929. *Da sedução*; tradução Tânia Pellegrini. – Campinas, SP: Papyrus, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos externos*; tradução Estela dos Santos Abreu. – Campinas, SP: Papyrus, 1990.

BOSI, Alfredo (1987). “Cultura como Tradição”. In: Bornheim, Gerd (org). **Cultura Brasileira: tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____(1992). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, Série Fundamentos, nº 18.

BOSI, Ecléa (1981). **Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias**. Petropolis: Vozes.

BRUSCHINI, Cristina e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. – São Paulo: FCC – Ed. 34, 1998.

BURKE, Peter (1989). **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras.

CANCLINE, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintão, Ana Regina Lessa. 3º ed.— São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CEREJA, William Roberto, THEREZA Anália Cochar Magalhães. Português: linguagens: literatura, gramática e redação, 2: 2º grau.—1. ed. —São Paulo: Atual, 1990.

CHARTIER, Roger (1990). **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora brasiliense, 1986. 6º reimpressão, 1996.

CORRÊA, Marisa. Morte em família: representações jurídicas de papéis sexuais. —Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004. Tese de Doutorado.

COSTA, Francisca Deusa Sena da. Quando viver ameaça a ordem urbana, trabalhadores urbanos em Manaus (1890-1915). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997. Dissertação de Mestrado.

DARNTON, Robert. O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa. Tradução de Sonia Coutinho. — Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIS, Natalie Zemon (1990). **Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França Moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Tradução Hélder Godinho. — São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DEL PRIORE, Mary (Org.). História das Mulheres no Brasil. 5º ed. —São Paulo: Contexto, 2001.

DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada. Trad. Maria Lucia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn.— São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. — São Paulo: Editora perspectiva, 1979.

FENELON, Déa Ribeiro (1993). “Cultura e História Social: Historiografia e Pesquisa”. In: **Projeto História**, São Paulo, (nº 10), dez/.

_____(1992). “O Historiador e a Cultura Popular: história de classe ou história do povo?” In: **História e Perspectivas**, nº 6. jan/jun , Uberlândia:UFU.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. *Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa*; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... (*et al.*). 4. ed. Ver. Ampliada.— Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREITAS, Maria Teresa, SOUZA, Solange Jobim e KRAMER, Sônia (orgs.). *Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin*. – São Paulo, Cortez, 2003. – (Coleção questões da nossa época).

GOLDENBERG, Mirian. **A outra: um estudo antropológico sobre a identidade da amante do homem casado**.—Rio de Janeiro: Revan, 1990.

HOBBSAWM, E. J. “A Outra História – Algumas Reflexões”. In: KRANTZ, r. (Org.). *A Outra História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26° ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEFEBORE, H. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Dante Moreira (1964). *O Amor Romântico e Outros Temas*. Conselho estadual de cultura. Coleção ensaio. São Paulo, 1964.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massa; apresentação de Luiz Baeta Neves; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel*. – Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (1998). **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Unesp/Hucitec.

_____. In *Revista de Antropologia – Publicação do Departamento de Antropologia – FFLCH/USP*, São Paulo, vol. 35, 1992.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural /S.A. 1976.

MATOS, M.I.S. *Por uma história das sensibilidades*. IN: *História: Questões & Debates*, Curitiba, PR: Ed. da UFPR, ano 18, n. 34, jan. /junho 2001.

MATOS, Maria Izilda S. de e FARIA, Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MATOS, Maria Izilda Santos de e SOIHET, Rachel (Org.). **O Corpo feminino em Debate**. UNESP. São Paulo. 2003.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. “História e Oralidade: A música nos territórios de Adoniran Barbosa”. In: **Projeto História**. São Paulo, (22), junho/2001.

MEAD, Margaret e RHODA, Metraux. Aspectos do presente; tradução de João ^a Guilherme Lincke. – Rio de Janeiro: Falves, 1982. (Coleção Presença).

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2º ed. 2001.

PAIS, José Machado, Org.; Blass, Leila Maria da Silva Org. Tribos urbanas: produção artística e identidades – São Paulo: Annablume, 2004.

PARANHOS, Adalberto (2000). “Sons de Sins e de Nãos: A Linguagem Musical e a Produção de Sentidos”. In: **Projeto História**, São Paulo, (nº 20), ABML.

PENSAVENTO, Sandra Jatahy. História e História Cultural. Col. História e Reflexões, 5. Autêntica. Belo Horizonte, 2003.

RAGO, Margarete (1991). **Os Prazeres da Noite**. Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1920). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

RAMOS, Jucelem Guimarães Belchior. A representação social da mulher no contexto da relação conjugal violenta na cidade de Manaus. – Recife: Bagaço, 2003.

REIS, Arthur César Ferreira. *Manáos e outras Villas*. 2º ed. Ver. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria de Cultura e Turismo/ Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

SAMARA, Eni de Mesquita. A família brasileira. São Paulo: brasiliense, coleção tudo é história, 1983. 1º ed.

SAMUEL, Raphael (89/1990). “História Local e História Oral” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.9, nº 19, pp. 219-243, set.89-fev.90.

SCHURMANN, Ernest F (1989). **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense.

SCHWARCS, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. –São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SHARP, Jim (1992). “A História Vista de Baixo”. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, p. 39-62.

SHARP, Jim. “A História Vista de Baixo”. In; BURKE, Peter (Org.). **A ESCRITA DA HISTÓRIA**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

SOLLER, Maria Angélica e Maria Izilda S. (Orgs) (1998). **O Imaginário em Debate**: Gênero, Música, Pintura, Boêmia. Editora Olhos d’água.

SOLLER, Maria Angélica e MATOS, Maria Izilda S. (Orgs.). *O Imaginário em debate. Gênero, Música, Pintura, Boêmia*. Edit. Olhod’água. 1998.

SOUZA, Noélio Alves de. *A Liberdade é Vermelha? Um estudo da violência contra mulheres em Fortaleza, nas décadas de 20 e 30 do século XX*. Mestrado em História. Pontifícia Universidade católica de São Paulo –1997.

THOMPSON, E. P (1981). **A Miséria da Teoria** ou um Planetário de Erros: uma crítica ao pensamento de Althuser. Rio de Janeiro: Zahar.

THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária inglesa*. Trad. Denise Bottman –Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 2º ed.

TINHORÃO, José Ramos (1991). **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. São Paulo: Arte Editorial.

TORRES, Anália. *Amor e Ciências Sociais*. In *Travessias*. Revista de Ciências Sociais e Humanas de periodicidade anual e de sede editorial rotativa nas instituições acadêmicas dos países de língua portuguesa. Edição dos números 4/5. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, julho de 2004.

WILLIAMS, Raymond (1979). “Conceitos Básicos”. In: **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar.

ANEXOS

