

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**IASHA NUR OLIVEIRA SALERNO**

**Trajetórias femininas musicadas pelo brega: análise dos filmes *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz e *Amor, Plástico e Barulho* (2013), de Renata Pinheiro.**

**São Carlos**

**2019**

IASHA NUR OLIVEIRA SALERNO

**Trajetórias femininas musicadas pelo brega: análise dos filmes *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz e *Amor, Plástico e Barulho* (2013), de Renata Pinheiro.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Linha Narrativa Audiovisual  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suzana Reck Miranda.

São Carlos

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS


Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ischa Nur Oliveira Salerno, realizada em 28/06/2019;



---

Prof. Dra. Suzana Reck Miranda  
UFSCar

---

Profa. Dra. Ramayana Lira de Souza  
UNISUL

---

Prof. Dr. Thiago Soares  
UFPE

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Ramayana Lira de Souza, Thiago Soares e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



---

Prof. Dra. Suzana Reck Miranda

A todas e todos os profissionais da cena musical brega, que com toda a paixão do mundo, seguem criando e alimentando a cultura brasileira.

## Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Jany e Orlando, por todo apoio, estímulo e amor infinitos. Os caminhos percorridos até aqui só foram possíveis graças à dedicação de vocês. Um agradecimento especial pelo auxílio nas transcrições das entrevistas.

Lana, pela amizade e companhia na vida, pelos abraços e ouvidos sempre à disposição nos momentos mais difíceis. Ulisses, por me acompanhar em toda essa trajetória, sempre fazendo questionamentos e trazendo reflexões que ampliaram minha percepção. Não posso deixar de agradecer a breguice da nossa vida a dois, que temperou e foi temperada por esta pesquisa. (rsrs)

Agradeço enormemente à minha orientadora, Suzana, que desde a graduação e a iniciação científica me contagia com a sua sensibilidade e paixão pela música. Obrigada pelo cuidado e atenção que dedicou a este trabalho, pela compreensão diante dos sustos da vida, pelo carinho em todos os momentos dessa jornada, pelo exemplo de pesquisadora que é. Não poderia ter iniciado meus estudos em melhor companhia!

Ramayana e Thiago, pelas contribuições enormes e fundamentais. O trabalho ganhou outro corpo com a participação de vocês. Sou grata por serem tão solícitos e por me mostrarem que a academia pode ser um lugar divertido e inspirador.

Renata, Maeve, Hermila, Dedesso e Hélder pela generosidade em doar parte do tempo de vocês para compartilhar comigo informações valiosas sobre os filmes. Foi muito enriquecedor para esta pesquisa ter as reflexões de vocês.

Ana e Vini, por terem me recebido com tanto carinho em Recife. Agradeço todas as conversas e os amigos que vocês me apresentaram. Maju, Mands, Letícia, Yago, Pardal, Gabi, Pedrinho, Rebeca, Carol, Rodrigo, Gui, Gordo, Vandr e, Sofia e Yurian por toda convivência e amizade, muitas superando quil metros de distância, mas que, cada uma   sua maneira, estiveram presentes durante todo este processo.

Ana, Pablo e Jorge, pela companhia na caminhada acadêmica e pelo partilhar de reflexões, textos, experiências e risadas. Debs, por ser sempre tão atenciosa e compartilhar modelos de relatórios e afins. Rafael Andrade, por toda aten o e gentileza em trocar experiências sobre o brega, por compartilhar textos e ter ampliado meu horizonte de reflexões, sua disserta o foi essencial para os caminhos tomados.

Aos professores do PPGIS, pelas horas de estudo partilhadas e pelas contribui es ao projeto, especialmente   profa. Flávia Cesarino Costa pelo curso de melodrama, tão fundamental a essa pesquisa. Aos funcionários do DAC, e um agradecimento especial ao Felipe, sempre presente e atencioso. Ao grupo L.A.M.A, pela acolhida e gentileza em somar contribui es e indicar referências.

Aos professores Alan, Ad lcio e Gabriel, por terem feito parte da minha forma o, me inspirando e estimulando. Alan, especialmente, por me mostrar que olhar   sempre mergulhar no novo e, em meio aos seus olhares, (re)descobri o meu olhar e afetos.

Alessandra, pelos textos tão inspiradores sobre o *O Céu de Suely* e por ter sido tão solícita na troca de e-mails.

E por último, mas longe de ser menos importante,   Capes pela bolsa que possibilitou todas as condi es para me dedicar   esta pesquisa. Diante dos tempos sombrios que estamos vivendo, me sinto privilegiada em ter feito a pesquisa com todo reconhecimento e tranquilidade financeira.

## **Resumo**

Partindo de dois filmes, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Amor, Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2013) o presente trabalho buscou investigar de que maneira as canções bregas escolhidas para a trilha musical relacionam-se com as protagonistas, o que esse encontro produz, o que revela sobre essas três mulheres: Hermila, Jaque e Shelly. Assim, nos propomos a analisar essa relação observando e escutando o texto e a sonoridade destas canções, a maneira como os corpos femininos respondem a estímulos evocados pelas canções, como a câmera capta e se comporta diante desses momentos (nos quais as canções estão presentes), a relação entre a música e o espaço fílmico, as conjugações com outros elementos estéticos que compõem uma certa visualidade brega e quais os simbolismos criados a partir da maneira como as canções estão inseridas na narrativa. Dentre os caminhos tomados, traçamos um breve panorama histórico e estético da música brega bem como da sua relação com o melodrama e o amor romântico. Além disso, tecemos reflexões acerca do corpo e dos estudos de gênero com o intuito de costurar esses temas às análises fílmicas e musicais que sublinham o trabalho.

**Palavras-chave:** música e cinema, música brega, “O Céu de Suely”, “Amor Plástico e Barulho”.

## **Abstract**

Starting from two films, *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) and *Amor, Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2013) the present work sought to investigate how the brega (tacky) songs chosen for the soundtrack relate to the protagonists, what this match produces, what it reveals about these three women: Hermila, Jaque and Shelly. Thus, we propose to analyze this relationship by observing and listening to the text and sound of these songs, the way that the female bodies respond to stimuli evoked by the songs, how the camera captures and behaves in front of these moments (in which the songs are present), the relationship between music and the filmic space, the conjugations with other aesthetic elements that make up a certain brega (tacky) visuality and which symbolisms are created from the way the songs are inserted in the narrative. Among the paths taken, we draw a brief historical and aesthetic overview of brega music, its relationship with melodrama and romantic love. Besides that, we woven reflections on the body and gender studies in order to tailor these themes to the filmic and musical analysis that underline the job.

**Key-words:** films and music, brega music, “O Céu de Suely”, “Amor Plástico e Barulho”.

## Índice de Figuras

Figura 1 - Plano geral do salão e contra plongée do palco, revelando a cantora e os dois dançarinos. ....	18
Figura 2 - Técnico de som, ao fundo o salão cheio e a roda de mulheres cochichando. ....	19
Figura 3 - Jaqueline mandando beijo para a plateia.....	20
Figura 4 - A mulher dançando sozinha, a plateia circulando e Jaque e Dedesso mais próximos. ....	20
Figura 5 - Shelly sai da marcação, se apoia no corrimão e depois se coloca entre os cantores. ....	21
Figura 6 - Programas de televisão, à esquerda, Tribuna Show, à direita Tarde Legal e abaixo o programa fictício Brega Show. ....	33
Figura 7 - A rodovia e Hermila, em primeiro plano, dançando. ....	34
Figura 8 - Hermila em meio as pessoas e em seguida, dançando com a sua tia. ....	34
Figura 9 - Georgina saindo do caminhão e vindo em direção as duas personagens. ....	35
Figura 10 - O rosto de Hermila em destaque, após Georgina se aproximar, e ao final da sequência, indo encontrar João. ....	36
Figura 11 - Recorrências gestuais.....	46
Figura 12 - A mulher entrando em quadro e o casal correndo.....	63
Figura 13 - Casal rodopiando e a mulher ajeitando o cabelo.....	64
Figura 14 - Hermila e o filho no interior do ônibus, rumo à Iguatu. ....	66
Figura 15 - Hermila recebe a notícia que Mateus "sumiu". ....	67
Figura 16 - Hermila enfrentando as reações agressivas.....	72
Figura 17 - Hermila avista João pela janela, sorri, o ônibus some do horizonte e João regressa sozinho. ....	74
Figura 18 - Movimentação das mulheres no banheiro.....	74
Figura 19 - Gesto simultâneo de passar o batom.....	75
Figura 20 - Os reflexos de Jaque na face da colher. ....	77
Figura 21 - Relógios do tipo "1,99", a samambaia de plástico em primeiro plano e casas sendo demolidas. ....	78
Figura 22 - Jaque mostra a cerveja que comprou para Shelly e em seguida se dirige à mesa, onde vai discutir com Allan. ....	82
Figura 23 - Jaque mandando o "beijinho" para Shelly. ....	83
Figura 24 - Jaque chorando até Shelly entrar no quarto e elas começarem a conversar. ....	84
Figura 25 - Shelly pergunta à Jaque se pode pegar o lápis de olho, a veterana apenas aponta e em seguida se movimenta para olhar a jovem. ....	84
Figura 26 - Frames do vídeo feito por Pirata para Shelly.....	87
Figura 27 - Frame de um dos vídeos que acompanha o arco dramático de Shelly e o "clipe" de <i>bye-bye amor</i> ... ..	88
Figura 28 - Shelly desolada no mercado, decide sentir o cheiro de um dos desodorantes. ....	89
Figura 29 - Luzes invadem a prateleira das tintas de cabelo, Shelly muda o semblante ao escolher levar o produto. ....	90
Figura 30 - Shelly nos encara, após o show, e provoca Jaque. ....	91
Figura 31 - Diagrama de Crenshaw para ilustrar os grupos sujeitos a maior exclusão e desproteção. ....	120
Figura 32 - A relação entre Hermila e o espaço fílmico. ....	133
Figura 33 - Jaque e Shelly no início da sequência, cantando os versos de <i>Amendoim Torradinho</i> . Ao final, a câmera sai do bar enquanto elas dançam juntas. ....	134
Figura 34 - Enquanto Allan é entrevistado a tensão se cria entre as duas personagens, Shelly vai para o lado de fora e em meios as plantas percebe o olhar de Allan.....	136
Figura 35 - O casal no salão e, em seguida, Shelly e Allan dançando juntos. ....	137
Figura 36 - Rapaz acaricia as costas da companheira, quando voltamos ao pátio Shelly e Allan se beijam com as faíscas ao fundo. ....	137
Figura 37 - Shelly e Allan se despindo no meio do baile para adentrarem o quarto de motel.....	138
Figura 38 - Shelly e Allan na banheira e Shelly ajeitando as flores ao voltar para casa.....	139
Figura 39 - Shelly no quarto do hotel e a imagem dos prédios pelo fundo da garrafa.....	142
Figura 40 - Shelly e Allan se beijam e em seguida vão para o mar. ....	142



Figura 41 - O casal na barreira de corais e Shelly no interior do veículo, de volta à "realidade".	143
Figura 42 - Mulheres na frente de Jaque no bar e Allan inicia sua apresentação.	145
Figura 43 - Allan convida Shelly e eles se apresentam juntos.	146
Figura 44 - Chuva de papel prateado finaliza a apresentação do casal.	146
Figura 45 - Cores e texturas em meio aos rodopios do casal.	148
Figura 46 - Hermila e Georgina se divertem na pista de dança.	152
Figura 47 - Hermila e o rapaz começam a dançar e trocar beijos.	153
Figura 48 - Hermila e o rapaz seguem trocando carícias até se afastarem da pista.	153
Figura 49 - A presença de Shelly no palco.	156
Figura 50 - Corpos femininos ao som da música brega.	156
Figura 51 - Jaque ao gravar o videoclipe com Pirata.	157
Figura 52 - Jaque fica isolada do restante da banda, quando sobe ao palco ordena que todos se dirijam ao fundo do lugar.	159
Figura 53 - Jaque, em primeiro plano, canta e começa a chorar.	159
Figura 54 - Todos param para olhar Jaque, no fim da sequência, ela permanece sozinha no salão.	160
Figura 55 - Pontos de luz desfocados iniciam a sequência, que logo revela Hermila na beira da estrada.	161
Figura 56 - Hermila ao lado esquerdo do plano até subir na moto com João.	162
Figura 57 - Hermila deita sua cabeça nas costas de João, e eles seguem pela rodovia.	162

## Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1 – MÚSICA BREGA?.....	18
Os fluxos do brega em música .....	24
<b>De volta ao cinema</b> .....	33
Os fluxos do brega em “padrões estéticos e temáticos” .....	39
A Origem .....	39
Temáticas Amorasas .....	40
A Estética dos Teclados .....	44
EXCESSOS.....	45
Diálogos específicos com o melodrama.....	47
Relações com o popular .....	51
Relações corpóreas e uma breve etnografia .....	54
Por que falar de amor? .....	58
Capítulo 2 – ELAS E SUAS TRAJETÓRIAS .....	63
Voltando ao brega: a figura feminina no mundo das estrelas .....	92
<b>Voltando aos filmes: o brega e as personagens femininas</b> .....	105
<b>O corpo é uma festa! - Corporalidades e corporificações da música brega</b> .....	107
<b>Os corpos femininos - caça às bruxas, interseccionalidade e precariedade de Hermila, Jaqueline e Shelly ...</b>	113
Ah, o amor romântico.. ..	120
Capítulo 3 – QUANDO O BREGA E ELAS SE ENCONTRAM.....	127
Ouvindo os filmes .....	129
Música brega e amor romântico .....	136
Música brega e performance .....	150
Escutas comoventes .....	158
Considerações Finais .....	165
Referências Bibliográficas.....	170
APÊNDICES .....	174
<b>Entrevista com Renata Pinheiro</b> .....	175
<b>Entrevista com Maeve Jinkings</b> .....	187
<b>Entrevista com Hermila Guedes</b> .....	195
<b>Entrevista com Dedesso</b> .....	203
<b>Entrevista com DJ Dolores</b> .....	212
PLAYLIST.....	224

“Tudo era apenas uma brincadeira.  
E foi crescendo, crescendo me absorvendo.  
E de repente eu me vi assim, completamente  
seu.”

Canção *Sonhos* – Peninha

Arriscaria dizer que grande parte da população brasileira já ouviu ou vai ouvir música brega em algum momento da vida. Música brega, ou algum tipo de música romântica ligada à música popular brasileira, como escreveu Andrade (2018). Gênero musical que fez muito sucesso nas décadas de 1960 e 1970, especialmente no norte e nordeste do país, continua a alimentar um circuito próprio e, a partir dos anos 2000 amplia-se em novas ramificações.

Falar em música brega é também expor as problematizações em relação ao próprio termo. Como escrevem alguns pesquisadores da área, a expressão surge na intenção de tratar pejorativamente essa música consumida pelas classes populares. Assim, brega está comumente associado a mau gosto, de baixa qualidade, gosto ultrapassado, exagerado. Embora o tom depreciativo componha a trajetória do termo, alguns nomes como Reginaldo Rossi e Falcão assumiam o brega como rótulo positivo e atualmente percebe-se com mais frequência essa inversão de postura, principalmente nos polos de produção centrados em Recife e Belém do Pará.

É um fenômeno musical e cultural complexo porque abarca um recorte temporal que vai desde a década de 1960 até os dias de hoje e é constituído por diversos ritmos, do bolero ao funk, e molda também maneiras de se comportar, vestir e falar. Tudo isso está junto e misturado, coexistindo como substantivo e adjetivo. Embora atualmente possa se falar em brega como gênero musical, já que com o tempo alguns parâmetros musicais foram se afirmando, como instrumentos, andamentos e visualidades que facilitam uma identificação ou categorização, podemos considerar o brega como um atravessamento, uma espécie de “usina”, no sentido que Deleuze e Guattari (1972) dão ao termo: um lugar de produção infinita, de agenciamentos e acoplamentos maquínicos, que criam novas produções e relações<sup>1</sup>.

Este trabalho aborda a interação da música brega com narrativas fílmicas. Partindo de dois filmes específicos, *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *Amor, Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2013) buscamos investigar de que maneira as canções bregas escolhidas

---

<sup>1</sup> Para maior aprofundamento indicamos a leitura do livro "O anti-Édipo", de ambos os autores.

para a trilha musical relacionam-se com as protagonistas, o que esse encontro produz, o que revela sobre essas três mulheres: Hermila, Jaque e Shelly.

A música foi o ponto de partida para nos aproximarmos desses dois filmes, daí em diante outros focos de interesse e análise surgiram, então, a canção brega aparece aqui como essa usina criativa, que possibilita várias relações entre essas duas produções cinematográficas. Mais do que conformar territórios ou paisagens sonoras típicas dos lugares onde se passam as histórias, as canções parecem explorar e externar paisagens internas das três protagonistas: acompanham suas lembranças, lamentos, frustrações, sonhos, catalisam novos corpos e fazem parte dessas trajetórias femininas que, embora guardem diferenças, há uma região de interseção sombreada pela busca de “autonomia”, seja esta financeira e/ou emocional.

Em *O Céu de Suely*, Hermila, uma jovem de 21 anos, está regressando de São Paulo para a cidade natal Iguatu, no interior cearense, com seu filho Mateuzinho. Ela vai ao encontro da avó e da tia, alimentando sonhos de uma vida futura a três, que se materializariam com a chegada do namorado, Mateus, que prometeu embarcar um mês depois. A ideia do casal é abrir uma barraca de CD's e DVD's (piratas) de filmes e de jogos no mercado principal da cidade. Enquanto o garoto não chega, Hermila vai se virando com a venda de rifas de uísque, curte os bailes bregas no posto de gasolina da cidade com sua tia e uma nova amiga, Georgina, e acaba reencontrando João, uma antiga paquera. Com o correr dos dias, Hermila se dá conta de que ela e o filho foram abandonados. Mateus se mudou: não avisou, não deixou novo endereço ou telefone. Iguatu fica ainda mais pequena e sufocante para a personagem. Hermila sofre na sua introspecção, em meio aos carros que lava no posto de gasolina. Se envolve com João e continua acompanhando Georgina nas saídas noturnas. Vai até a rodoviária e pergunta quanto é a passagem pro lugar mais longe dali. Anuncia, então, nova partida: dessa vez para Porto Alegre. Para viabilizar a viagem, Hermila cria uma rifa de si mesma. Adota o nome de Suely e começa a vender “Uma noite no Paraíso”. A iniciativa causa o maior reboiço na cidade. A avó se sente ferida, agride e expulsa a neta de casa. Hermila segue firme com a sua ideia, chega a dizer que ao “trepar” apenas com um cara, isso não faz dela uma “puta”, como todos dizem. Ela se afasta de João, volta para a casa da família, atende ao pedido da avó de deixar o filho com ela e cumpre o prometido pela rifa. O filme termina como começou, com planos de Hermila dentro do ônibus. No plano final, aberto, vemos o céu azul, a estrada e uma placa que diz: Aqui começa a saudade de Iguatu. João a segue de moto, o ônibus desaparece no horizonte. Ficamos ansiosos para saber se

Hermila mudará de ideia, mas João regressa sozinho. A chegada com os anseios de enraizar transforma-se na partida, apostando em novos voos sob o pano de fundo azul do céu.

Em *Amor, Plástico e Barulho* Jaqueline e Shelly dividem a narrativa. As duas fazem parte da banda fictícia *Amor com Veneno*, Jaque como cantora principal e Shelly como dançarina recém-chegada ao grupo, mas que nutre anseios de se tornar uma grande estrela, lugar que, de certo modo, é também ocupado por Jaque. O filme tem como fio condutor essas duas trajetórias dentro do circuito bregueiro: uma buscando ascensão, a outra percebendo o declínio. Em meio a shows, clubes, aparições na televisão e turnê no interior, as duas personagens vivem situações que envolvem disputas: por atenção, por namorados e por espaço dentro do cenário. De um lado, Jaque sofre ao perceber que já não cabe mais neste universo da fama descartável. Nos momentos de descanso, ela recorre ao álcool e é no fim de um desses dias de folga que vai se desentender com o namorado, Allan, homem mais jovem, também iniciando a carreira como cantor. De outro, Shelly demonstra entusiasmo e deslumbramento, aspirando brilhar e conquistar um lugar de destaque dentro deste universo musical. O clima entre as duas fica mais tensionado quando Shelly não é incluída na apresentação para o programa de televisão *Brega Show* e, após um dos shows da banda, vê a veterana com seu ex-namorado. Em meio às provocações entre as duas, Shelly acaba se envolvendo com Allan, ocasionando essa "troca", mesmo que temporária, de parceiros.

Elas se aproximam em uma das passagens de som da banda, quando Jaque, através do seu canto, expõe suas fraquezas e cansaço. A banda acaba, Jaque abraça um recomeço mais próximo de sua filha e Shelly continua buscando oportunidades para seguir seu caminho profissional. Entre elas agora há carinho e acolhimento. Nos parece que o filme reflete a renovação de um ciclo, o “velho” dando lugar ao “novo” e no fim a harmonia que decorre da aceitação e maturidade.

*O Céu de Suely* foi escrito e dirigido por Karim Aïnouz e lançado em 2006. As músicas que compõem a trilha musical do filme são todas compiladas, isto é, preexistiam ao filme. A grande maioria é da banda cearense Aviões do Forró, mas também fazem parte a cantora Diana, Gaby Amarantos, Lairton e Seus Teclados, Gabriel Thomaz e DJ alemão Lawrence.

Já *Amor, Plástico e Barulho*, filme de 2013, escrito e dirigido por Renata Pinheiro possui canções originais compostas pelo DJ Dolores, músico e produtor musical conhecido por compor a trilha musical de outros filmes pernambucanos, como: *O som ao redor*, de Kléber Mendonça Filho, *Rio Doce/CDU*, de Adelina Pontual e *Tatuagem*, de Hilton Lacerda. Além das seis canções originais, algumas bandas também fazem parte da trilha, como

Explosão Tecnobrega, Fruto Sensual e Nosso Romance, bandas de tecnobrega e brega pop do Pará e Pernambuco.

Os dois filmes optam por utilizar canções populares em suas trilhas musicais, seja de modo diegético ou extra-diegético<sup>2</sup>. O uso diegético da canção popular é uma tendência que, de certa forma, consolidou-se no cinema brasileiro já nos anos 30, segundo Márcia Carvalho, com a utilização de sambas nas comédias musicais e chanchadas. Nas décadas seguintes outros gêneros musicais populares passaram a ser incorporados aos filmes, marcadamente a MPB, também como trilha musical extra-diegética. (2009, p. 253) A escolha por canções populares, especialmente as preexistentes ao filme, em certa medida desloca a música não diegética de uma subordinação à imagem. Por circularem em outros espaços e privilegiarem a memorização e fácil escuta pela presença dos refrãos e ganchos (hooks), o/a espectador/a tende a notá-la na narrativa, ou seja, percebe o que está ouvindo, evidenciando, então, possibilidades de uma não “transparência”. Em outras palavras, as canções utilizadas como trilhas não diegéticas tendem a “burlar” o tradicional papel de pano de fundo.

Durante muitos anos as pesquisas em cinema privilegiaram seus aspectos visuais. Por exemplo, Martin Marks, na introdução do seu livro *Music and Silent Film*, pergunta-se o porquê da música cinematográfica ter sido ignorada nos estudos por tanto tempo, uma vez que a música é um elemento tão presente na vida das pessoas. No decorrer do texto, o autor elenca diversas dificuldades de se estudar as músicas dentro dos filmes, seja pela dificuldade de se acessar as *cuesheets*<sup>3</sup> do cinema “silencioso”, seja pela tendência das análises ficarem presas somente à partitura, pela dificuldade de acessar os materiais suplementares e gravações originais, seja pelo fato da música estar constantemente mudando. A importância de se produzir, nas palavras de Marks, análises fílmicas não “surdas” está em dar atenção à esfera sutil na qual a música age, investigar e revelar seus mecanismos e estratégias.

Na década de 1990 houve um *boom* de pesquisas neste campo de estudos e diferentes abordagens e paradigmas foram se desenvolvendo, tanto em relação ao uso da tradicional música de fundo em filmes, de linguagem sinfônica, quanto na utilização de canções e de outros gêneros da música popular. Esta pesquisa insere-se nesse campo de estudos e objetiva analisar a relação entre as canções bregas e as protagonistas - observando e escutando o texto e a sonoridade destas canções, e suas conjugações com outros elementos estéticos que

---

<sup>2</sup> Diegese refere-se ao universo narrativo, assim, dizer que uma canção é utilizada de modo diegético significa dizer que essa canção faz parte e é justificada dentro da realidade da narrativa.

<sup>3</sup> O termo refere-se aos guias utilizados pelos músicos do cinema "silencioso" que continham indicações de melodias para todo tipo de cena.

compõem uma certa visualidade brega. Nos interessa observar a maneira como os corpos femininos respondem a estímulos evocados pelas canções, como a câmera capta e se comporta diante desses momentos (nos quais as canções estão presentes), a relação entre a música e o espaço fílmico e quais os simbolismos que são criados a partir da maneira como as canções estão inseridas na narrativa.

Para tanto, a fim de adentrarmos no universo da música brega e de seus elementos estéticos (visuais e sonoros) buscamos, no primeiro capítulo, empreender um mapeamento dos fluxos musicais desde a década de 1960 até os anos 2000. A opção por seguir uma linha cronológica deu-se apenas para facilitar uma compreensão geral da dinâmica do gênero, pois sabemos que a trajetória de muitos e muitas artistas é transversal a qualquer cronologia. Teóricos como Paulo Araújo (2002), Adriana Facina (2011), Fernando Fontanella (2005), Thiago Soares (2017) e Felipe Trotta (2014) serviram como base para a construção desse mapeamento, cada qual contribuindo com uma sistematização e recorte temporal distintos. Araújo, por exemplo, é referência para pensar a geração de artistas bregas dos anos 60 e 70, bem como na problematização que envolve o próprio termo brega, as questões de classe e valorização que marcaram e marcam a crítica especializada. O livro de Facina, *Vou fazer você gostar de mim*, é composto por capítulos de diversos pesquisadores que também nos auxiliaram a pensar as aproximações entre música brega e jovem guarda, música brega e melodrama e a expandir o espectro de artistas circundado por Araújo. Fontanella dedica-se a mapear os fluxos históricos e estéticos do chamado brega pop, um movimento de atualização do brega dito tradicional, sediado especialmente no nordeste e norte brasileiros, tendo as capitais Recife e Belém como polos importantes de produção musical. Soares e Trotta nos auxiliam a refinar a análise histórica, estética e textual da música brega em Pernambuco e no Ceará, aproximando-nos, então, dos contextos de onde partem os filmes estudados. O impacto gerado na cena musical recifense pela chegada da banda Calypso nos anos 2000, que instalou-se na capital pernambucana, foi crucial para a formação de bandas bregas com vocais femininos, consolidando o eixo *feminino-romântico*, elencado por Soares, no qual a fictícia banda Amor com Veneno, se existisse realmente, poderia ser incluída. Trotta dedica-se ao forró eletrônico, muito popular no Ceará, gênero que através das canções da banda Aviões do Forró, ocupa a maior parte da trilha musical de *O Céu de Suely*. Embora não seja nosso intuito chegar à uma classificação rígida do forró eletrônico como um dos segmentos do brega pop, podemos perceber como são compartilhados os mesmos elementos de renovação e atualização dos gêneros musicais e como esses fluxos musicais se influenciam mutuamente.

A partir desse primeiro momento da dissertação, destacamos alguns traços recorrentes com o intuito de utilizá-los como paradigmas nas análises fílmicas. Um deles, o excesso, nos levou a aproximar a canção brega do universo do melodrama. Para tanto, utilizamos autores como Ben Singer (2001), Jesus Martín-Barbero (1997), Mariana Baltar (2007) e Peter Brooks (1995).

Outros traços recorrentes dizem respeito às temáticas românticas e à expressão corporal. No tocante a esses dois temas, iniciamos as discussões buscando compreender como a música brega se insere no contexto de produtos culturais que valem-se de imagens e de estereótipos românticos tendo como base o panorama feito pela socióloga Eva Illouz (2009) em seu trabalho. Já em relação ao corpo, levantamos alguns questionamentos a respeito da sexualidade e da (des)normatização da conduta corporal provocada pelo brega.

Estimulada por todas essas discussões que comporiam o primeiro capítulo, empreendi uma viagem até Recife, no início de 2018, com o intuito de somar contribuições às reflexões e, posteriormente, às análises dos filmes. Sendo um gênero popular amplamente consumido e experimentado no corpo de cada pessoa que o ouve, me senti tocada a conhecer de perto essa cultura musical e experimentá-la no meu próprio corpo. Portanto, juntamente com as reflexões propostas por Pedro Nunes (2011) ainda no primeiro capítulo, inseri um breve relato etnográfico que tem o corpo como fio condutor da minha experimentação *in loco*. Adiante, no segundo capítulo, esses dois temas (estereótipos românticos e corpo) serão revisitados, desta vez para serem relacionados mais frontalmente com o corpo feminino e com discussões de gênero que envolvem o amor romântico.

Esse mapeamento histórico e estético foi feito para circundar os paradigmas que nortearão nossas análises. São estes eixos que irão guiar nossa observação de como os filmes constroem os espaços onde tocam as canções e de como se apropriam e dialogam com a estética brega. Além do mais, o mapeamento específico do primeiro capítulo contribui para nos familiarizarmos com os nomes de artistas, bandas e acontecimentos retomados nos capítulos seguintes. Por essa razão gosto de pensar esse primeiro capítulo como um capítulo de ambientação. Por isso também é que já nele descrevi algumas sequências fílmicas priorizando explicitar o ambiente, os elementos visuais e a maneira como os corpos interagem com as canções que tocam.

Seguindo nosso percurso, passamos então a nos aproximar das protagonistas. Quem são? Como são retratadas? Que reflexões podemos extrair das temáticas que fazem parte dos seus percursos? Partindo da análise de diversas sequências e de informações conseguidas em entrevistas (realizadas especificamente para a pesquisa) buscamos refletir, no segundo



capítulo, a trajetória destas personagens pautando-nos em autoras como Alessandra Brandão (2012), Alessandra Souza (2011), Caroline Almeida (2018), Ramayana Lira (2012) e Virginie Despentes (2007). Como dito acima, aproveitamos os temas destrinchados para empreender algumas das análises. Assim, observamos como o excesso e a construção melodramática se conjugam à trajetória de Hermila, e de Jaque e Shelly, principalmente.

Como o intuito do capítulo é voltar-se às questões femininas, construímos um segundo panorama da música brega, chamado de Perfil das Divas, para mapear a presença de algumas cantoras nesse gênero, que durante muitos anos foi majoritariamente ocupado por homens. Como elas abordam as temáticas românticas? Como se comportam nos palcos? Existem recorrências gestuais, visuais e vocais? Partindo de nomes que compuseram a cena musical desde os anos 1960 aos 2000 buscamos responder algumas dessas perguntas e organizar os nomes em eixos temáticos, como fez Soares (2017). Voltamos aos filmes atentando-nos para a relação específica que Hermila, Jaque e Shelly travam com a música brega e de que forma e em que medida ressoam nelas os traços mapeados no Perfil das Divas.

Para aprofundar as discussões sobre corporalidades, utilizamos como referência principal o livro *Calibã e a Bruxa*, da historiadora Silvia Federici. A partir da sua pesquisa em torno da caça às bruxas e da forma violenta que os corpos femininos foram dominados e explorados é possível olhar para a trajetória dessas três personagens e, juntamente com a perspectiva interseccional de Kimberle Crenshaw, entender como são submetidas à precariedade, no sentido que Judith Butler (2004) dá ao termo, e como encontram pontos de fuga dentro de um contexto socialmente marginalizado.

Iniciamos, então, o terceiro capítulo aproveitando algumas colocações de Susan McClary (2002) e de David Hesmondhalghem (2013) sobre a música e as suas significações sociais. Nosso objetivo é a aproximação de uma abordagem analítica da música que extrapola os elementos formais e busca relacioná-la com os contextos culturais, sociais, econômicos e emocionais.

Ainda que estudar a música no cinema seja sempre uma operação que a coloca em relação a algo (no caso, o próprio filme), ou seja, já considera-se que há um intercâmbio em jogo, a escuta pode ficar limitada ao mundo narrativo. Com o intuito de não perder uma escuta além filme, principalmente porque tratamos, aqui, de uma música que circula no cotidiano de muitas pessoas, aproximamo-nos do trabalho de Anahid Kassabian (2002) e Jeff Smith (1998), que desenvolveram reflexões importantes acerca da trilha musical popular e categorias de classificação que intentam fugir da dicotomia música diegética - não diegética, in - out. Kassabian trabalha com a noção de *source scoring*, que nos foi muito útil, pois

refere-se à música que estaria *entre* a música diegética e não diegética. Ela utiliza como exemplo a sequência do bar em *Star Wars*, na qual podemos ver a fonte que emite a música (uma banda de músicos não humanos), no entanto, há uma série de planos antes deste no qual a banda é revelada. Mesmo assim, é possível inferir que naquele tipo de ambiente houvesse música diegética (*source music*), ou seja, podemos compreender que a música ‘existe’ naquele mundo narrativo mesmo que, a princípio, não vejamos a sua fonte. A *source scoring* traz consigo essa ambiguidade, de poder funcionar como diegética e não diegética ao mesmo tempo, e não fica limitada apenas pelo fato de ser possível ou não ver a sua fonte, já que não é incomum estar em um bar que toca música, por exemplo. Essa noção foi muito aproveitada para a análise de algumas sequências de *Amor, Plástico e Barulho*, justamente porque o filme retrata ambientes nos quais tocam música o tempo todo (boates, bares, shows) mas que nem sempre dá a ver as fontes emissoras. Relacionamos essa ambiguidade do lugar que a música ocupa com a ambiguidade que marca a moralidade das personagens Jaque e Shelly, traço comum em reconfigurações melodramáticas contemporâneas.

Kassabian também desenvolve noções como *quotation* (citação) e *contínuo de atenção*, que buscam trazer para dentro das análises das trilhas musicais outras possibilidades significativas, pois levam em consideração os caminhos que uma música compilada faz até ser importada para dentro do filme e a gama de possibilidades para se percebê-la.

As sequências analisadas foram organizadas em três principais eixos. O primeiro pauta-se na construção de uma atmosfera romântica a partir da relação entre a música e elementos da *mise-en-scène*. O excesso, por exemplo, costura fortemente essa relação em algumas das descrições. O segundo dedica-se a observar o que surge do encontro entre os corpos das personagens e a música brega, aproveitando a noção de performance trabalhada por Wânia Storolli (2009). Pensamos, então, a performance como um "momento de exposição", e não só das personagens no âmbito das narrativas, mas das próprias atrizes ao entrarem em contato com a música brega. Portanto, atentamo-nos para a maneira como esses corpos respondem aos estímulos musicais e como a câmera capta e recorta esses corpos. No terceiro e último eixo buscamos mergulhar na esfera sutil na qual a música age, como escreveu Marks (1997). A partir de duas sequências, a de Hermila na estrada com João<sup>4</sup> e a de Jaque cantando *Chupa que é de uva* - e de um olhar para o que eu mesma senti assistindo a

---

<sup>4</sup>Ainda que a música desta sequência não seja uma canção brega optamos conscientemente por incluí-la e assumir o risco de parecer fugir do próprio recorte deste trabalho para aprofundar a compreensão acerca da personagem e dos ‘poderes’ da música.

esses dois momentos filmicos - refletimos sobre a potência que tem a música de comover ou co-mover, como escrevem Brandão e Lira (2012), de adentrar territórios subjetivos.

O terceiro capítulo, então, propõe-se a empreender as análises musicais costurando os temas e as categorias exploradas nos dois capítulos anteriores. Esperamos, com esta dissertação, somar contribuições aos estudos da música brega no cinema contemporâneo, mapear as potências criadas ao escolher esse tipo de música para ‘musicar’ a trajetória dessas mulheres e suscitar novas escutas a esse gênero tão popularmente difundido.

Não poderíamos encerrar este preâmbulo sem cometer um ‘excesso’ e explicitar o nosso desejo por uma leitura atravessada pela experiência da canção brega. Para tanto, tomamos a liberdade de indicar a *playlist* que está nos apêndices.



## Capítulo 1 – MÚSICA BREGA? ESSE VASTO UNIVERSO

Um salão cheio de gente, vemos lustres feitos com garrafa pet, há globos de luz que colore o lugar mal iluminado, a coloração das luzes combina com as cores das paredes rosa e verde do espaço. Há homens e mulheres, alguns estão circulando pelo espaço, é possível ver pessoas fumando, consumindo bebidas, conversando. Também há casais dançando e se beijando no lado direito do quadro. A câmera aos poucos vai revelando o palco do lugar. Na parte mais elevada, vemos uma cantora, no centro, vestida com uma calça e blusa apertadas. Do seu lado, há dois dançarinos, uma mulher no lado esquerdo e um homem no lado direito. Eles dançam os mesmos passos e de forma sincronizada. A coreografia é cheia de giros, saltos e jogadas de cabelo. Atrás da cantora e dos dançarinos vemos os músicos da banda: baterista, tecladista, guitarrista e baixista. Todos homens. O palco é pequeno. Bem próximo ao teto, a iluminação é feita por spots que alternam o ritmo e a cor das luzes de forma desenfreada. Há também fios de luzes menores, azuis, no fundo do palco, que piscam o tempo todo. Durante toda essa sequência ouvimos, na voz da cantora, os versos: “Procure outra pessoa que goste de sofrer ou de chorar/ Não! meu coração não é brinquedo, não!/ Porque não cuidou bem do meu coração/ Não venha me dizer que está arrependido/ amor comigo não!”. O refrão “Não! meu coração não é brinquedo, não!” é repetido diversas vezes. Os versos são acompanhados pela melodia dos instrumentos musicais, também repetitiva. O timbre do teclado e da bateria se sobressaem. Essa canção chama-se *Foi Amor*, da banda recifense *Torpedo*. É uma das músicas compiladas que compõem a trilha musical de *Amor, Plástico e Barulho* (2015, Renata Pinheiro).

A câmera continua enquadrando o palco em contra plongée, algumas cabeças passam pelo quadro. A banda vai se preparando para terminar a canção, os dançarinos se aproximam da cantora e ela finaliza, à sua voz são acrescentados *efeitos digitais de reverberação*, que contribuem com a carga dramática. Na próxima sequência a banda fictícia *Amor com Veneno*,



Figura 1 - Plano geral do salão e contra plongée do palco, revelando a cantora e os dois dançarinos.

cuja cantora é a nossa protagonista Jaqueline, vai entrar em cena. A câmera agora está na parte de cima do palco. Em primeiro plano, vemos um homem, que parece ser o técnico de som do palco, está perto da mesa de som e de um notebook. Aos poucos ele vai ficando desfocado, e ao fundo vemos o salão cheio e os lustres de garrafa pet.



Figura 2 - Técnico de som, ao fundo o salão cheio e a roda de mulheres cochichando.

Ouvimos uma melodia marcada por batidas eletrônicas, também repetitivas, floreadas pelo timbre agudo do teclado. A câmera se movimenta levemente para a direita, aparece desfocado o rosto do cantor da banda que, em seguida, vamos ver e ouvir. A câmera agora enquadra o público, há uma roda de mulheres em torno de uma caixa de cerveja que simula uma mesa. Todas elas vestem shorts jeans curto e blusas decotadas e/ou cavadas nas costas. Escutamos uma voz masculina, que lembra os locutores radiofônicos, dizer “Banda Amor com Veneno”, uma voz feminina, em tom insinuante que a sexualiza, responde “só sucesso”. A câmera volta a enquadrar o palco do lugar do público, em contra plongée. Vemos um casal de cantores, Jaqueline (Maeve Jinkings), nossa protagonista, e Dedesso (Leydson Santos “Dedesso”). Ela veste um vestido lilás, curto e apertado, e salto alto. O cantor está de boné, calça jeans e uma camisa de manga comprida toda colorida. Atrás há dois casais de dançarinos, um tecladista e guitarrista. As dançarinas vestem uma roupa composta por uma calcinha rosa choque, que parece ser de tecido plastificado, e um *soutien*, da mesma cor, com miçangas caindo em direção ao abdômen e uma manga comprida colorida, que combina com a estampa da camisa do cantor. O palco segue iluminado com os spots, mas o fundo foi alterado. Um tecido cintilante cobre toda a extensão do palco. O casal de cantores está dançando sorridente, Jaqueline dá tchau e manda beijos para a plateia. Os dois casais de dançarinos performam a coreografia, também repleta de giros e gestos sensuais.



Figura 3 - Jaqueline mandando beijo para a plateia

Quando Jaque começa a cantar, a câmera volta para o público. Durante os versos “Hey amigo meu/ o que aconteceu/ você está sumido, desapareceu/ onde será que você se escondeu” assistimos a mulheres e homens dançando e rebolando, o salão está cheio. As pessoas seguram copos plásticos com bebida e garrafas de vidro. Em certo momento, uma mulher ocupa maior parte do quadro, está dançando sozinha. A luz vai pintando o quadro cada hora de uma cor. Voltamos ao palco, agora mais próximo dos cantores. Dedesso começa a cantar, em resposta aos versos de Jaque: “Hey amiga minha/ eu vou lhe contar/ lágrimas faltam pra poder chorar/ amor te imploro/ me deixe voltar”. Eles se olham, Jaque se aproxima dele, fica meio de lado, balança os ombros e tem uma expressão como se estivesse o seduzindo. Os bailarinos continuam em casal.



Figura 4 - A mulher dançando sozinha, a plateia circulando e Jaque e Dedesso mais próximos.

Há um corte e a câmera agora se desloca levemente para a direita, enquadra parte do corrimão que protege o palco. Vemos um corpo entrando em quadro. É Shelly. Ela se agacha movimentando a cintura de maneira sensual, suas mãos se apoiam no corrimão. Ela está sorridente, olha em direção à plateia e manda um beijo. Vai se levantando devagar, continua dançando e rebolando, e se coloca entre Dedesso e Jaque. Fica de costas para ele e desce até o chão. Voltamos ao plano frontal do palco, Shelly está subindo e se esfregando no cantor, seu tronco está curvado em direção ao chão, suas pernas vão esticando devagar. O cantor agarra os cabelos da bailarina e acompanha a direção dos movimentos da personagem. Ela está totalmente de pé, ainda de costas para ele, segue rebolando. Jaque canta os versos da canção original *Amor com Veneno*, composta pelo DJ Dolores, “amor de novinha/ é amor com veneno/ sumindo no ar/ quando se satisfaz”, nos dois últimos versos Shelly canta junto com ela. A bailarina coloca sua mão nos cabelos de Jaque e desce pelo corpo da cantora, que parece estar incomodada com a atitude da bailarina. Shelly dá um giro e, no momento do corte da imagem, parece se dirigir ao seu companheiro de dança, que está um pouco atrás do palco. A câmera enquadra Jaque, em plano próximo e contra plongée. Ela ajeita seu cabelo e continua cantando “é, você foi embora/ me deixou sofrendo”. O rosto de Shelly em primeiro plano se sobrepõe ao de Jaque. Um som que lembra uma sirene invade nosso campo de escuta, já nos levando para outra sequência.



Figura 5 - Shelly sai da marcação, se apoia no corrimão e depois se coloca entre os cantores.

O que vemos e ouvimos nesta cena, encontrada aos 28 minutos do filme *Amor, Plástico e Barulho* (2015, Renata Pinheiro) se encaixa em uma das vertentes contemporâneas da música brega, que surgiu na virada dos anos 90 para 2000 na capital pernambucana. Esta vertente, para Fontanella (2005), está inserida no que o autor classificou de *Brega Pop* ou, segundo Soares (2017), constitui o eixo *feminino-romântico*. Ambas as noções serão exploradas com maior profundidade mais adiante. Neste momento, nos parece importante levantar algumas questões para uma melhor compreensão das origens deste universo musical. O que é a música brega? Existe uma definição que dê conta de abarcar todos os artistas e movimentos musicais ligados a ela?

De acordo com o historiador Paulo César Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro não*, o termo “brega” surgiu no início dos anos 1980 para designar um tipo de música romântica, produzida e consumida pelas classes populares e de baixa renda, que começou a fazer sucesso na esteira da Jovem Guarda. Até os anos 80, a expressão utilizada era a palavra *cafona*. De origem italiana, foi introduzida no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial e significa indivíduo humilde, vilão, tolo. As duas expressões funcionam como sinônimo uma da outra, e ambas estão ligadas, como apontou o historiador, à definição de “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” da Enciclopédia de Música Brasileira. (ARAÚJO, 2002, p. 20)

Samuel Araújo (1988, p. 52) aponta o lançamento do LP *Brega Chique, Chique brega*, do músico Eduardo Dusek, em 1984, como o marco para o início das discussões públicas a respeito do “brega phenomenon”. Para Dusek, brega, em termos musicais, se referia à música periférica, destinada às grandes massas do interior. No entanto, a palavra também carregava um significado social, utilizada em tom depreciativo, no Rio de Janeiro, para se referir às trabalhadoras domésticas. (ARAÚJO, 1988, p.52) Segundo o autor, ao termo também estão comumente associadas a ideia de qualquer coisa vulgar, datada e *kitsch* e foi o conteúdo extremamente preconceituoso da palavra brega que gerou suas amplas derivações.

Outros pesquisadores também definem o brega a partir de seus usos e origens gramaticais. Guerreiro do Amaral, por exemplo, aponta que o brega deriva do substantivo “xumberga”, que significa bebedeira, e que foi esse substantivo que deu origem ao adjetivo “xumbrega” (pessoa ou objeto de aspecto ruim), também se referindo à “zona” ou “prostíbulo” no século seguinte (AMARAL, 2011, p.119)

Os caminhos para se entender o brega são muitos, mas, nas palavras de Araújo, há um “denominador comum” em todas essas possibilidades e perspectivas:



Considerado como um todo, os poucos significados do brega revelam um universo multifacetado que tem como denominador comum a sua depreciação, geralmente de acordo com julgamentos preconceituosos. Quase coerentemente, preconceito, mobilidade e discriminação são também aspectos significantes das trajetórias dos expoentes bregas<sup>5</sup>. (ARAÚJO, 1988, p. 55, tradução nossa)

A fim de nos aproximarmos ainda mais deste universo multifacetado destacamos, então, duas funções frequentemente atribuídas à palavra brega e que, de certa forma, apareceram já neste primeiro tópico: a flutuação entre substantivo e adjetivo. Como substantivo, o seu uso designa e dá nome ao gênero musical romântico, ligado à música popular brasileira. Como adjetivo, refere-se ao que o pesquisador Rafael Andrade chamou de categoria estética, constituída por elementos que vão além da musicalidade. Portanto, pode definir e atribuir valores à um modo de vestir, falar e se comportar. De acordo com Andrade,

Esta categoria é carregada de muito afeto, por quem a utiliza. Não há indiferença quando é utilizada. Há tensão. Esta categoria estética pode ser tanto associada, por um lado - e na maioria das vezes, a um comportamento de gosto duvidoso, ultrapassado e menor, podendo ser substituída por “cafona”, “kitsch” ou “démodé”; quanto pode ser associada a um gosto autêntico, interessante, bem humorado e, atualmente, até “cult”. (ANDRADE, 2018, p. 13)

Logo se percebe que não se trata de um universo (ou fenômeno, como chamou Araújo) estável e fechado, que pode ser definido sem problematizações surgirem a mente. Pelo contrário, enquanto gênero musical apresenta uma variedade imensa de artistas e movimentos contrastantes, que incorporam desde canções opereta de Vicente Celestino, nos anos 1930 até os/as MC's do brega funk, como MC Loma ou MC Tróia. Enquanto adjetivo aciona também questões ligadas à juízo de valores e ao gosto, o que é considerado brega para um, pode não ser para outro, evidenciando, assim, a complexidade e as controvérsias que o termo carrega. No entanto, são essas mesmas tensões e contradições que tornam os estudos acerca do brega tão estimulantes. A sua potência não está na definição, mas sim na sua condição de estar em constante movimento e transformação.

Como escreveu Soares, “a música brega carrega contradições culturais e, portanto, aciona disputas de gosto, de classe, de gênero, de raça. Encena lugares, situações, corpos.” (2017, p.13) Sigamos, então, com os lugares, as situações, os corpos...

---

<sup>5</sup> "Considered as a whole, the several meanings of brega reveal a multi-farious universe which has as a common denominator its deprecation, usually according to prejudicious value judgments. Quite coherently, prejudice, mobility, and discrimination are also significant aspects in the trajectories of brega exponents."

🎵 🎵 🎵 🎵 \*\*\* Os fluxos do brega em música \*\*\* 🎵 🎵 🎵 🎵

Como já dito, o gênero musical brega incorpora artistas e movimentos musicais bastante plurais. A tentativa deste tópico é a de organizar os fluxos musicais seguindo, minimamente, uma linha cronológica, porém, sem a pretensão de definir e engessar esses fluxos musicais, até mesmo porque a quantidade de nomes é enorme, o que nos torna conscientes a respeito do que acaba ficando de fora.

O interesse do meio acadêmico pela música brega é relativamente recente. A quantidade de pesquisadores e trabalhos que a exploram ainda é pequena se comparada à quantidade de estudos sobre gêneros musicais canônicos, como o samba e a bossa nova. Ainda assim há diferentes formas de tratar este universo musical. O historiador Paulo Cesar Araújo, em seu livro “Eu não sou cachorro, não” dá bastante atenção à geração de músicos da década de 1960 e 1970, anos marcados pelo declínio da Jovem Guarda e pela instauração da Ditadura Militar no Brasil. Ele organiza essa geração de artistas cafonas (o termo brega surgiria somente nos anos 1980, como dito acima) em categorias que se relacionam com o ritmo musical explorado, que eram basicamente três: bolero, samba e a balada.

Do primeiro grupo fazem parte nomes como Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Claudia Barroso, que trabalhavam com o bolero, gênero espanhol bastante difundido nas rádios nas décadas anteriores. É de Waldick o famoso bolero, que inclusive dá nome ao livro de Araújo, “Eu não sou cachorro, não” cujo refrão diz: “eu não sou cachorro, não/ pra viver tão humilhado/ eu não sou cachorro, não/ para ser tão desprezado”.

O segundo grupo ficou marcado por versos de Luiz Ayrão e de Benito di Paula. Ambos os compositores são cariocas e juntamente com Wando (que a partir de 1978 vai migrar para as baladas) compõem os principais nomes deste grupo, elencados por Araújo, chamado também, de maneira pejorativa, como “samba-jóia”.

O terceiro grupo engloba a maior parte destes cantores populares e se expressa através de baladas. Fazem parte os/as artistas Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo, Odair José, Evaldo Braga, Diana, entre outros. De acordo com o autor, esse grupo ficou conhecido como os sucessores do estilo romântico consagrado por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda, na década de 60. Araújo chega a defender, inclusive, que foi Paulo Sérgio quem retrabalhou a balada da Jovem Guarda, que já apresentava sinais de declínio, e possibilitou que todos os outros artistas pudessem ir ganhando espaço. Por esse motivo ele acaba definindo os artistas bregas como os que “fizeram sucesso na esteira da Jovem Guarda”.

Sobre essa relação com o movimento personificado, principalmente, na figura de Roberto Carlos, a pesquisadora Adriana Mattos mostra como existiu, de fato, um diálogo entre a Jovem Guarda e essa geração de cafonas do início da década de 70.

É interessante notar ainda que vários cantores atualmente considerados bregas tiveram algum tipo de diálogo com a *Jovem Guarda* - como é o caso, por exemplo, do cantor Agnaldo Timóteo, que em 1967 recebeu de presente do principal ícone da *Jovem Guarda*, Roberto Carlos, a canção *Meu Grito*, o que ajudou a consagrá-lo em todo o território nacional. O cantor Reginaldo Rossi foi líder dos *The Silver Jets*, chegando a participar de alguns programas da *Jovem Guarda*, antes de seguir carreira solo e se auto intitular de “Rei do Brega”. A cantora Kátia teve Roberto Carlos como seu padrinho artístico. (MATTOS, 2011, p.18)

A expressão Jovem Guarda se refere a um programa de televisão exibido pela Rede Record entre os anos de 1965 e 1968. Era apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, artistas que vinham emplacando vários sucessos desde 1963. O programa surgiu da necessidade da emissora de apresentar uma programação jovem que pudesse superar a das suas concorrentes, por isso a escolha por apresentadores que fossem ídolos da juventude. Indo ao ar pela primeira vez em agosto de 1965, as expectativas foram altamente ultrapassadas. A recepção foi tão positiva que a expressão excedeu os limites do programa e passou a designar um movimento musical protagonizado por jovens brasileiros sob a influência do *rock and roll* de Bill Haley, Elvis Presley, Beatles e de canções românticas da Itália e França, consolidando, assim, uma linguagem própria, conhecida como *iê-iê-iê*. (MATTOS, 2011)

De acordo com a pesquisadora, a Jovem Guarda semeou tendências tanto no cotidiano dos jovens, através de gírias, vestimentas, modos de se comportar e pensar, quanto talentos que surgiram nas cenas musicais, dentre elas, a própria música brega.

Além de compartilharem influências, estilos musicais e temáticas em comum, a música da Jovem Guarda e a música brega foram, e ainda são em alguns espaços, consideradas como alienadas, de baixo valor artístico e de mau gosto. Sobre essa questão, nos aprofundaremos mais adiante, mas é importante observar como o campo de tensão vai se formando na “arena” cultural. Nessa época, a visão de uma parcela da sociedade foi escolhida e legitimada como a hegemônica, visão que justamente definia como música popular brasileira as canções da bossa nova e as de protesto materializadas na voz de Caetano, Gil, Milton Nascimento, Chico, Bethânia, entre outras. A intenção que nos move aqui é apenas reiterar como a música brega, e a própria Jovem Guarda, carregam consigo, desde essa época, o peso e a tensão da valoração negativa quando comparadas com outros segmentos musicais.

Já a abordagem do pesquisador Tony Leão Costa, embora também separe a música brega em três gerações, tenta levar em consideração o momento histórico e, com isso, possibilita que mais nomes apareçam na sua abordagem. A primeira geração, segundo ele, foi a que fez contraponto à Bossa Nova, no fim dos anos 50 e início dos 60, explorando, sobretudo, o bolero. Alguns nomes destacados são: Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho e Adílson Ramos.

A segunda geração apareceu no fim dos anos 60, quando a Jovem Guarda entrou em crise. Esta geração abarca os nomes e os anos estudados por Paulo César Araújo. Costa também destaca a figura de Paulo Sérgio como o artista que possibilitou que outros tantos surgissem e se apropriassem do estilo romântico iniciado por Roberto Carlos.

O terceiro grupo aparece por volta de 1977 e se mantém nas paradas de sucesso até início dos anos 80. Alguns nomes desta geração são: Sidney Magal, Agepê, Amado Batista, Peninha, Gilliard, Carlos Alexandre e Jane & Herondy.

Frenette (apud Amaral, 2011) chega a ampliar ainda mais o espectro brega indicando canções dos anos 30 como precursoras do brega, consideradas por ele como “estilo musical trágico”. O estilo teria se constituído a partir das canções opereta de Vicente Celestino, e “mais tarde, à estética de vale de lágrimas se somariam os elementos do samba-canção e do bolero, assim como influências de letras e arranjos da *Jovem Guarda*”. (AMARAL, 2011, p.119)

Segundo Fernando Fontanella, a música brega experimentou grande sucesso até início dos anos 90, momento em que passou a sucumbir às classificações negativas e pejorativas e foi perdendo espaço no mercado musical. Muitos/as artistas passaram a sobreviver fazendo shows e turnês no interior do país, onde ainda podiam contar com o sucesso do passado. Antes de seguir com o novo cenário que vai se estruturar, principalmente no nordeste, contexto do qual nossa pesquisa se aproxima, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que o brega, embora tenha perdido espaço entre os anos 80 e 90, não deixou de estar presente na indústria fonográfica. Samuel Araújo nos mostra uma tendência, chamada por ele de *brega rock*, explorada por bandas como Blitz, Magazine e Ultraje a Rigor e por artistas solo como o próprio Eduardo Dusek, Kid Vinil e Rita Lee. De acordo com o autor, há três aspectos principais que marcam o brega rock: 1- visão social irônica ou cômica, marcada por uma irreverência textual e referências às condições das classes baixas; 2- conexão com o rock 'n' roll, new wave e o punk, incluindo também padrões musicais encontrados no brega, sobretudo o de Amado Batista; 3- conotações simbólicas extravagantes (roupas e músicas). Portanto,

durante esse período, como escreveu Andrade, “uma estética brega não esteve completamente fora dos holofotes”. (2018, p.8)

No mesmo artigo, Samuel Araújo aponta para as conexões que a música brega estabeleceu com outros ritmos populares, mais especificamente o samba e a música sertaneja. Centrado na trajetória de Agepê, o samba romântico ou brega, como é genericamente chamado tem como principais características as letras sugestivas ou abertamente românticas combinadas à uma atmosfera musical “invariavelmente” romântica. (1988, p.74) Também a partir da trajetória da dupla José Rico e Milionário, o brega sertanejo tem algumas características marcantes: a assimilação de uma grande tradição de ritmos latino-americanos (como a canção rancheira, o corrido, o huapango, o rasgueado, a guarania e a própria música sertaneja) e a presença quase absoluta de textos românticos.

Percebe-se como as fronteiras do brega não são fixas, pelo contrário, são facilmente dissolvidas (porque também dependem da subjetividade) e se fundem à outros gêneros musicais. Tal característica leva Araújo a afirmar que: “A despeito de (ou, talvez, por causa de) sua extrema ambiguidade, o brega abre um campo bastante provocativo para aqueles interessados em como a música expressa as dinâmicas sociais dentro do mundo globalizado.”<sup>6</sup> (1988, p. 85, tradução nossa)

Após um esmaecimento do “brega tradicional” (referente a todas as gerações comentadas até aqui), como chamou Fontanella, ritmos dançantes surgiram no nordeste do país, lançando modas temporárias, como a do axé e da lambada. De acordo com o autor, essas músicas mesclavam influências que passavam pelas temáticas românticas do brega, o humor de duplo sentido dos forrós, os ritmos dançantes caribenhos, arranjos musicais com instrumentos típicos do rock (como a guitarra elétrica e o teclado) e a presença de dançarinos, encenando coreografias sensuais. Aos poucos, essas modas dançantes também foram perdendo espaço no cenário musical, forçando os músicos a encontrarem espaços alternativos para seguirem produzindo. Portanto, “embora a maior parte dos meios de comunicação, das gravadoras e das casas de shows ignorassem sua existência, esses artistas continuaram produzindo, assimilando as influências novas que chegavam e mantendo um público significativo nas periferias.” (2005, p.22)

Cada região teve um desdobramento musical distinto. Em Belém, por exemplo, também houve essa projeção nacional da música brega até fins dos anos 80. Os músicos locais chegaram a fechar contratos com grandes gravadoras, caso de Juca Medalha, que assinou

---

<sup>6</sup> "Despite (or, perhaps, because of) its extreme ambiguity, brega opens a quite provoking field to those interested in the ways music expresses the social dynamics within the global village."

contrato com a Gravassom e o mercado se expandiu com o surgimento de novas gravadoras, casas de shows - como A Pororoca, a extinta Xodó, Mauru's, entre outras - e o brega do Pará atingiu todo o Brasil através de canções paraenses sendo gravadas por outros cantores que já eram renomados no país. (Castro; Lemos, 2008) Todavia, logo no início dos anos 90, o mercado paraense assistiu à dominação das modas dançantes, que passaram a ocupar o cenário antes protagonizado pelo brega. Mas, como escreveu a autora Oona Castro, na segunda metade da década de 90, o estilo renasceu, só que com “cara nova”:

Com influência do ritmo caribenho, aceleração das batidas e a introdução de guitarras, surge o bregacalypto, na voz não apenas de cantores antigos, mas também de novos artistas, atraindo um público mais amplo e diferente. O estilo propagou-se pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil e chegou até mesmo a Caiena, capital da vizinha Guiana Francesa. Mais do que a consolidação de um novo gênero musical popular do Pará, o ressurgimento do brega representou a emergência de uma nova indústria cultural local. (CASTRO, 2008, p. 27)

A partir do bregacalypto outros gêneros musicais vão surgir, dentre eles o tecnobrega, que aparece entre os anos de 2001 e 2003 a partir da fusão da música eletrônica (as batidas do bregacalypto) com o brega tradicional. Embora distante das gravadoras (locais ou nacionais) e da televisão e do rádio, o tecnobrega vai se consolidando de maneira independente, à margem dos circuitos “oficiais” de produção, e estimulando que todo um circuito novo fosse criado, constituído por vários agentes como as aparelhagens, os vendedores de rua e as casas de festas e balneários. (CASTRO; LEMOS, 2008)

É neste contexto de efervescência produtiva e criativa que se concretiza o estilo musical regional chamado de Brega Pop. Segundo Fontanella, o termo *Brega Pop* foi adotado, primeiro, na cidade de Belém, para definir essa nova onda comercial do brega, palco de artistas de grande projeção regional e nacional, como a banda Calypso. Ao conquistar o gosto de grandes públicos populares, bem como se adaptar aos esquemas baratos de produção e distribuição, o Brega Pop passa a atravessar as fronteiras dos estados próximos. O sucesso acaba impulsionando e estimulando músicos do Recife que, por ter um mercado e cadeia de produção musical maiores e mais estruturados, torna-se ponto de referência para as bandas bregas de todo o nordeste. O impacto gerado pelas bandas paraenses na capital pernambucana foi crucial para consolidar o estilo de apresentação, marcado por recursos comuns aos shows pop, como a iluminação e figurinos. (FONTANELLA, 2005)

A quantidade de novas bandas que surge não é pequena, o Brega Pop recifense movimentava multidões nos shows que acontecem principalmente aos finais de semana, e majoritariamente nas regiões do subúrbio. Nesse sentido, a música brega continua sendo

produzida por e para a periferia, conforme nos lembra Fontanella: “o brega pop é um estilo nascido nos bairros pobres das grandes cidades, e que por muitos anos sobreviveu exclusivamente nessas periferias, onde se encontravam seus públicos, seus músicos e os espaços onde ele se expressava”. (2005, p.12)

É importante destacar o sistema paralelo de produção e distribuição do Brega Pop recifense que, de maneira semelhante ao circuito tecnobrega no Pará, sustenta os músicos e garante que nenhuma “engrenagem” pare de funcionar. A pirataria estimulada se materializa nos vendedores ambulantes ou nas famosas carrocinhas de CD's e DVD's que juntamente com as festas bregueiras, os shows e os clubes de bairro “fecham” o circuito. A internet também vem desempenhando papel importante no que diz respeito às possibilidades de gravação e de compartilhamento em blogues e redes sociais.

Antes de adentrar ainda mais nas especificidades do Brega Pop do Recife, gostaríamos de pontuar as principais diferenças entre o “brega tradicional” e o novo brega (o Brega Pop). Como escreveu Fontanella,

Nas suas formas, o Brega Pop difere da música cafona tradicional de diversas maneiras. Em primeiro lugar está o papel central da dança, essencialmente para ser executada por casais (...) Para criar o efeito desejado de uma música dançante e sensual, os músicos abusam em seus arranjos de formas provenientes dos ritmos caribenhos e do forró. (FONTANELLA, 2005, p. 24)

Portanto, a presença de dançarinos, geralmente vestindo roupas chamativas, que destacam partes “significativas” (FONTANELLA, 2005, p.24) do corpo, as coreografias cheias de gestos extravagantes e intensos, frequentemente com conotação sexual e as temáticas, que embora românticas também são marcadas pelo apelo erótico explícito, são marcas importantes que diferenciam o Brega Pop da música brega que circulou até fins dos anos 80.

Pensando o contexto especificamente pernambucano, o pesquisador Thiago Soares propõe organizar a música brega em três eixos estéticos, responsáveis por conjugar “temáticas, arranjos e dimensões performáticas”. (SOARES, 2017, p.41)

O primeiro deles é nomeado de *masculino-galanteador*, eixo que tem sua sonoridade marcada, principalmente, por ecos da Jovem Guarda. Segundo o autor, o marco inicial se dá com o lançamento do álbum *Reginaldo Rossi*, em 1966. Rossi pode ser visto como a “versão local”<sup>7</sup> dos ídolos bregas nacionais desta década, tornando-se figura icônica do brega pernambucano em todas as suas fases. Outros artistas como Reinaldo Belo, Nino, da banda

---

<sup>7</sup> Ibid., p.51

Labaredas, Adilson Ramos, Carlos Alexandre e Bartô Galeano vão espelhar suas performances e temáticas nas propagadas pelo “Rei do Brega”. A temática das letras e os arranjos musicais gira em torno da ingenuidade característica da Jovem Guarda, bem como dos estereótipos de garotas inocentes, homens sedutores e comportamentos que envolvem a paquera. Com o passar dos anos, Rossi, nas palavras de Soares, passa a “apimentar suas canções e performances, fazendo shows em que a figura do homem garanhão, sexualmente voraz e ligeiramente rude, aparece”<sup>8</sup>. As temáticas passam a abordar traições e decepções, mas a busca e a idealização de um grande amor continuam sublinhando as melodias. De maneira geral, este eixo é centrado no homem heterossexual, cuja imagem flutua entre o “homem dócil” ou o “sujeito sexualizado”, que corteja a mulher em narrativas ultrarromânticas e de insinuações sexuais. Algumas canções são destacadas pelo autor, como “Pão”, de 1966, que demonstra a ingenuidade, citada por Soares, no seu refrão: “Olha, você maltratou meu pobre coração/ Fez uma bolinha e jogou no chão/ E a chorar deixou-me, nem disse adeus”. Já em “Garçom” (1987) e “A Raposa e as Uvas” (1982) a abordagem muda, aproximando-se do “homem garanhão”.

O segundo eixo, *feminino-romântico*, aparece no contexto pernambucano como espécie de resposta ao primeiro. Vozes femininas que questionam o homem, mas que também cedem a seus galanteios, sofrem com infidelidade e com questões de competitividade entre mulheres. A sonoridade é marcada pelos teclados, baterias e programas de áudio que corrigem e remodelam as vozes bem como pelos gêneros forró eletrônico e o calypso. Talvez esse seja o eixo que se relaciona de maneira mais direta com o Brega Pop, tanto pela sonoridade e estética das bandas quanto por coincidir temporalmente com a expansão do Brega Pop no Recife. De acordo com Soares, esse segundo agrupamento surge como sintoma da mudança da banda *Calypso*, originalmente do Pará, para a capital de Pernambuco e da visibilidade que bandas de forró com vocalistas femininas conquistaram.

A banda paraense, que já vinha fazendo muito sucesso desde os anos 2000, chegando a atingir a marca de 15 milhões de cd's vendidos<sup>9</sup>, decidiu fixar residência no Recife, tendo em vista que a produtora *Luan Promoções e Eventos* passaria a assumir a gestão da carreira do grupo. Parte dos donos da *Luan Promoções* são donos da maior casa de shows na cidade, o Chevrolet Hall, e agenciam nomes como Wesley Safadão e a banda Musa (Priscila Senna e Rodrigo Mell – antiga banda Kitara). Portanto, além da posição estratégica de Recife, no centro do nordeste, a mudança se deu por questões de logística da nova produtora. De acordo

---

<sup>8</sup> Ibid.p.42

<sup>9</sup> De acordo com dados da Pró-Música Brasil (PMB), antiga Associação Brasileira de Produtores de Discos.



com Soares, o fato da banda Calypso ser agenciada por uma grande produtora conferiu notoriedade e legitimidade à própria banda e acabou por abrir caminhos para outros artistas locais, estimulando também que inúmeras bandas com vocalistas femininas fossem criadas. Como escreveu o autor, “foi com a criação da Luan Produções e a chegada da banda *Calypso*, vinda do Pará, fixando residência em Pernambuco, que se criam as bases para a legitimação do brega e seu processo de consolidação como gênero musical periférico hegemônico no Recife”<sup>10</sup>. Essas bandas femininas são como contrapontos diante da hegemonia de vozes masculinas na cena brega e assumem o protagonismo que, embora também não esteja livre de problematizações, foi e ainda é bastante importante.

O segundo sintoma responsável pelo florescimento deste eixo estético tem a ver com outro gênero musical, um primo próximo do brega, o forró. Como escreveu Soares, a figura feminina já era destaque nos grupos de forró. Eliane, a “*Rainha do Forró*”, Walkíria, da banda *Magníficos* e Solange Almeida, da *Aviões do Forró* são algumas das vozes mais conhecidas. O ambiente musical estava propício e estimulante para que as mulheres tomassem a frente das bandas no cenário recifense.

Fica perceptível como esses gêneros musicais populares vão se contaminando, se influenciando. Embora cada um mantenha suas especificidades, ligadas também às regiões onde surgem, o intercâmbio é constante.

Algumas características específicas marcam as performances do *feminino-romântico*, além da presença dos bailarinos e seus figurinos marcantes (relação com o Brega Pop) os arranjos à base de teclados e os sussurros e gemidos nos vocais femininos, conformando uma “erotização no cantar” são elementos importantes. Portanto,

Está na referência à banda Calypso, por exemplo, a matriz estética que propiciou a aparição de “fenômenos” do brega no Recife, ao final da década de 2000, artistas como *Musa do Calypso*, da vocalista Priscila Sena, e a banda *Kitara*, que detém configuração idêntica à Calypso (a vocalista Karlinha e o músico Rodrigo Mell como “líderes”). (SOARES, 2017, p. 77)

Além dessas elencadas na citação acima, fazem parte também as bandas *Metade*, *Ovelha Negra*, *Brega.com*, *Loira Marrenta* e *Sedutora*. Esses são alguns dos grupos que se destacam neste segundo eixo, que “abre caminho para o diálogo com o romantismo e a sexualidade, sempre numa relação turva e fronteira, entre o quarto do marido ou do amante; a cama de casa ou do motel.” (SOARES, 2017, p.43)

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 75

O contexto do qual parte o filme *Amor, Plástico e Barulho* dialoga diretamente com esta categoria. A banda fictícia *Amor com Veneno* também segue a configuração iniciada pela banda *Calypso*, tendo Dedesso e Jaqueline como os “líderes” e os dois casais de bailarinos, sendo Shelly uma delas, encenando coreografias com forte apelo sexual (principalmente na sequência descrita no começo deste capítulo). A sonoridade da canção é marcada pelos teclados e os sussurros na voz aparecem nesta e em outras apresentações dentro da narrativa fílmica. O show também apresenta elementos típicos do Brega Pop, como o recurso da iluminação, que durante todo o tempo vai alternando a cor e o padrão das luzes. A letra da canção começa indagando onde o “amigo” se escondeu, pois ele sumiu e deixou o “eu lírico” da cantora sofrendo, dialogando com as temáticas das mulheres que respondem aos homens. Tanto o show da sequência destacada como a casa em que os personagens moram foram gravados em Afogados, bairro periférico do Recife, delimitando o universo geográfico da ficção. O clube Bate Papo, com shows bregas todas as segundas-feiras, tornou-se a locação desta sequência e de todas as outras que encenam apresentações ao vivo. A performance da canção *Foi Amor*, que antecede a da banda *Amor com Veneno* também assenta perfeitamente com tudo que foi discutido até aqui. Embora não tenha a figura masculina, os bailarinos, os figurinos, a sonoridade dos teclados, a iluminação e a temática da melodia estão em consonância com o cenário das bandas femininas recifenses.

*Amor, Plástico e Barulho* também dialoga com os programas de auditório da TV pernambucana, meio de circulação para a música brega que atingiu seu ápice justamente neste período do segundo eixo. Soares destaca alguns deles: *Tribuna Show*, *Muito Mais* e *Tarde Legal*. Logo no início do filme, a banda de Jaqueline e Shelly faz uma aparição no programa fictício *Brega Show*, que apresenta cenário colorido, quadros humorísticos que flertam com o pastiche e bailarinas que compõem o corpo de baile. Todos aspectos que atravessam o universo brega.





Figura 6 - Programas de televisão, à esquerda, Tribuna Show, à direita Tarde Legal e abaixo o programa fictício Brega Show.

O terceiro eixo sugerido por Soares chama-se *masculino-provoador*. Surge diante da popularização do brega e da contaminação com outros gêneros musicais populares, notadamente o funk carioca. As temáticas envolvem o homem que “atiça” e “ordena, ostenta e disponibiliza seu corpo como mercadoria de prazer e observação” (SOARES, 2017, p.43) e sempre estão inseridas em jogos de flerte, sedução e poder, abraçando o imaginário do motel, da cultura digital e da ostentação. A sonoridade também é marcada pelos teclados, mas que, de forma incisiva, “atacam”<sup>11</sup> o ouvinte e se misturam a outros ritmos de música dançante (timba, reggaeton e o funk). MCs Sheldon, Leozinho, Boco, GG, Troinha e Metal e Cego são algumas das figuras que encontramos nesta categoria. Embora majoritariamente masculino também há mulheres que vão se apropriando da mistura entre o brega e o funk e reconfiguram as temáticas. A MC Loma e as Gêmeas Lacreção são um exemplo notável, o hit das três adolescentes, *Envolvimento*, atingiu a marca de 46.209.412 milhões no Youtube, durante o carnaval de 2018, ocupando também a primeira posição na lista “As 50 virais do mundo”, do Spotify.

### 🎬 De volta ao cinema 🎬

Uma rodovia cheia de postes de luz, o céu pintado de lilás e de resquícios do sol que se põe, caminhões entram a esquerda do quadro, provavelmente em direção ao posto de gasolina, cuja placa diz: Posto Veneza, e traz o preço R\$ 2,38 em destaque. Ouvimos os sons dos veículos na rodovia juntamente com uma batida eletrônica, que vai ganhando volume, assim como a voz feminina que a acompanha. A câmera corta para Hermila (Hermila Guedes) em primeiro plano, ela usa uma tiara colorida e brincos longos, está dançando, balança os braços, faz uma bola com o chiclete, leva os braços até a altura da cabeça. Sorri bastante. Os versos da canção dizem: “Chega eu quero mais pra mim/ Não adianta me pedir perdão/ Se não cuidou, só maltratou/ Feriu meu coração”. A câmera desce, enquadrando a região do tronco de

<sup>11</sup> Ibid., p.45

Hermila, ela dança de forma bem expansiva. A cabeça de uma das pessoas que está ali entra na frente do plano. Hermila segue dançando e sorrindo.



Figura 7 - A rodovia e Hermila, em primeiro plano, dançando.

A câmera corta para um plano geral, onde há quatro homens, dois estão sentados em cadeiras de plástico e os outros dois estão em pé, encostados na bomba de gasolina, não conversam entre eles. Dá para ver freezers vendendo sorvetes, típicos de postos de gasolina. Escutamos burburinhos de conversa junto com o forró eletrônico da banda Aviões do Forró. Os versos continuam: “Não quero mais voltar atrás/ Eu vou viver longe de ti/ Por favor me deixa em paz/”, neste momento a câmera enquadra Hermila em plano americano, revelando mais o ambiente no seu entorno. É possível ver algumas mesas de plástico com pessoas sentadas, há litrões de cerveja, também há outras pessoas dançando, atrás de Hermila vemos pessoas em pé, conversando, em frente a um balcão. Ela segue dançando, alegre e sensual, destacando-se entre o aglomerado de pessoas. Sua cabeça balança para os lados e os braços sobem para perto do rosto.



Figura 8 - Hermila em meio as pessoas e em seguida, dançando com a sua tia.

Uma mulher (Maria Menezes) atrás de Hermila, que logo vai ser revelada como sua tia, vem em sua direção, dançando, posicionando o braço para dançarem forró, Hermila segue

dançando e vira-se para a tia, elas sorriem e começam a dançar juntas, dá pra ouvir as risadas da Hermila em meio aos versos cantados, que seguem: “ Pode parar... desse blá, blá, blá/ Que por mim você morre de amor/ Se você teve a chance/ Então pra quê desperdiçou/ Chega não dá mais, já te esquecí/ Eu quero encontrar alguém que possa me amar/ Entre eu e você tudo terminou”. A câmera deixa de enquadrar as duas personagens e passa a observar um caminhão branco estacionado, uma mulher, Georgina (Georgina Castro), sai dele. Ela vem vindo em direção à câmera e em meio às pessoas que continuam dançando e bebendo. A câmera corta e se posiciona atrás do balcão, vemos Hermila e a tia em primeiro plano, e ao fundo, Georgina se aproximando delas.



Figura 9 - Georgina saindo do caminhão e vindo em direção as duas personagens.

Uma voz off masculina diz: “tá trazendo a sobrinha pra farra, né Maria”, a tia rindo e bebendo cerveja, responde: “vim trazer ela pra conhecer o novo movimento”. Georgina chega até elas, está vestindo um top rosa claro decotado, que deixa o abdômen à mostra, e uma saia jeans. Diz oi e já vai pegando o copo de cerveja, “me dá um gole”, a tia fala: “óia ela”, Hermila fica observando tudo, mascando seu chiclete. Georgina dá um gole e vira de costas, a câmera muda o enquadramento e capta o perfil da jovem, que cospe a cerveja no chão. Maria diz: “entalou foi”, a câmera volta para trás do balcão, Hermila está segurando uma latinha de cerveja e dá risada, Georgina, limpa o canto da boca e responde: “qual o tamanho? Enorme, mas podre”. Ouvimos a risada da tia, a câmera agora focaliza o rosto de Hermila, que está dando risada, toma mais um gole na latinha e olha em direção ao balcão, enquanto ouvimos, em off, a voz da tia dizendo: “ei tu conhece minha sobrinha? Hermila”, voltamos a ver as três em quadro, Georgina se dirige para cumprimentar Hermila com beijo no rosto. A tia, se balançando com a música, apresenta: “essa é Georgina Jéssica”, Georgina olha para ela com olhar de reprovação e constrangimento e fala: “Só Jéssica né Maria”, ela corrige: “ô, desculpe, Jéssica”. Georgina toma um gole da cerveja e olha para Hermila. O refrão da canção volta a tocar: “Pode parar... desse blá, blá, blá/ Que por mim você morre de amor/ Se você teve a chance/ Então pra quê desperdiçou” enquanto a câmera enquadra Georgina e Maria. A tia

sorri e também olha pra Hermila, diz: “eita”, em off ouvimos Hermila: “ficou a marca, foi?”, Georgina passa a mão perto da boca, sorri e pede desculpa, a câmera volta-se pro rosto de Hermila, a tia ajuda a limpar as bochechas marcadas pelo batom, Hermila sorri e termina de limpar o rosto. Em off, a voz da tia provoca: “Em mim ela não deixa a marca dela”, ouvimos o “aaah” de Georgina; rapidamente a câmera corta pra Hermila que, virada de costas, parece olhar pra frente, em algum ponto que está fora do alcance da câmera. Neste momento, outra música começa a tocar: “Coração, para que se apaixonou/ Por alguém que nunca te amou/ Alguém que nunca vai te amar/ Eu vou fazer promessa/ Para nunca mais amar/ Alguém que só quis me ver sofrer/ Alguém que só quis me ver chorar”. Hermila vira de frente para o balcão e avisa “vou ali”, a tia, em voz off, pergunta “ali onde mulher?”, ela dá um leve sorriso, já se afastando delas, responde “ali”. Hermila vai saindo, passa pelos homens que estavam sentados perto da bomba de gasolina, dirige-se a João, que está no fundo do plano, sentado na moto. Enquanto Hermila caminha, uma mulher cruza o plano, dançando e sorrindo.



Figura 10 - O rosto de Hermila em destaque, após Georgina se aproximar, e ao final da sequência, indo encontrar João.

\*\*\*\*\*

As canções desta sequência são *Blá Blá Blá* e *Coração*, da banda cearense Aviãoes do Forró. De acordo com Felipe Trotta (2009) o grupo é um dos principais representantes do chamado Forró Eletrônico, segmento musical que movimenta grande número de pessoas em vários eventos no nordeste brasileiro, como feiras, arraiais e vaquejadas. O gênero musical surgiu no início dos anos 1990, a partir da banda cearense Mastruz com Leite, organizada pelo empresário Emanuel Gurgel. Gurgel montou um sistema de rádios via satélite, a *Somzoom Sat*, para divulgar seus produtos musicais. Sobre isso, Trotta destaca:

Ao invés de organizar um empreendimento cultural baseado na aquisição de equipamentos e licenças de comercialização e/ou difusão, Gurgel “monta” uma banda e

passa a agenciar shows pelo Nordeste, veiculando músicas de seus artistas através de sua rádio. Deve-se mencionar que a *Somzoom* não é uma emissora de rádio no sentido específico do termo, pois não tem concessão para transmitir o sinal e ocupar uma faixa do espectro radiofônico, sendo exclusivamente uma geradora de *conteúdo* para suas afiliadas. (TROTТА, 2008, p. 9)

Além desta estrutura comercial específica, o forró eletrônico chama a atenção pelo seu conteúdo que, direcionado para o público jovem, constrói o lugar da festa como espaço para realização social, amorosa e sexual. (TROTТА, 2008) Por conta disso, as temáticas giram em torno do “trinômio festa-amor-sexo”<sup>12</sup>. Na sua sonoridade, o forró eletrônico acrescenta teclados, guitarra, bateria e instrumentos de metal à base do forró, que tem a sanfona como instrumento característico desde Luiz Gonzaga. Segundo Trotta (2009), até o advento da banda *Aviões do Forró*, diversas bandas de forró eletrônico utilizavam a sanfona de maneira tímida, gerando discussões polêmicas acerca de uma legitimidade estética. O grupo de Solange<sup>13</sup> e Xandy, ao utilizar a sanfona de maneira mais evidente, constrói seu marketing em cima da imagem de originalidade e diferença, o que leva a nos depararmos com a frase “A diferença está no ar” nos cinco discos oficiais lançados pela banda. Outro aspecto importante da sonoridade do forró eletrônico é o uso de recursos de áudio nas mixagens, Trotta elenca alguns: o reverb, equalizadores, compressores e filtros diversos, todos eles obedecendo padrões pré-estabelecidos, que dialogam diretamente com modelos da música pop nacional e internacional (2009, p. 108). De acordo com o autor, a voz está sempre centralizada, os timbres graves recebem tratamento para imprimirem profundidade ao som, característica também encontrada em músicas dançantes propagadas em larga escala e as melodias são sempre construídas a partir de modelos “conhecidos” do sistema tonal. (2009, p. 108) Outros grupos como Limão com Mel, Magníficos, Caviar com Rapadura, Calcinha Preta, Garota Safada e Saia Rodada também se destacam no circuito do forró eletrônico.

A sequência retirada dos onze minutos de *O Céu de Suely* ilustra justamente um local de festa, o “point” da cidade, o “novo movimento” como diz a tia de Hermila. Um ambiente de descontração, dança, sensualidade, regado a bebidas e flertes. Outros momentos do filme vão mostrar Hermila se distraindo, nesse mesmo ambiente de festa e bebidas, ao som do forró eletrônico, como a sequência em que ela e Georgina saem pra comprar bebida e cantar no karaokê, elas cantam justamente a canção *Não vou mais chorar*, também da banda *Aviões do Forró*, ou na sequência em que Hermila vai, pela primeira vez, anunciar a sua rifa. Ao som de outra canção do grupo cearense, *Tontos e Loucos*, a sequência começa com Hermila e

<sup>12</sup> Ibid. p.9

<sup>13</sup> A cantora saiu da banda em 22/12/2016, para seguir carreira solo.

Georgina dançando juntas, no meio de um aglomerado de pessoas, estão todas muito próximas, elas gritam e dão risadas. O contato físico é típico desses ambientes e até mesmo do próprio gênero musical, como escreveu Claudia Matos:

É possível dançar individualmente o samba, o *rock* e a maioria da música *pop*. Mas forró (no sentido amplo) só se dança junto. E muito junto! Forró se dança colado, estimulando o namoro, acoitando e celebrando o contato erótico dos corpos. É o paraíso da paquera, a ocasião ideal para se permitir um xamego [sic], uns cheiros, uns beijos, um peca-dilho, um jeito sonso e manhoso de se mover e se tocar. (MATOS apud TROTTA, 2014, p. 78)

É exatamente o que assistimos nesta sequência, os olhares, a dança, o toque, os chamegos, tudo é embalado pelo contato erótico. Hermila encontra um rapaz em meio as pessoas que estão dançando na “pista” e fica com ele até o fim da sequência, a troca de intimidades é intensa, embalada pelo ritmo acelerado e repetitivo da música. Hermila, sem que a gente veja, coloca sua mão dentro da calça do rapaz, o toque é tão forte que ele retruca: “ai meu saco, tá apertando meu saco”, rindo, numa expressão de dor e prazer ao mesmo tempo. Ela responde: “quero largar não”, até que, em meio aos seus olhares que misturam sedução e timidez, ela pede para que ele compre sua rifa.

O forró eletrônico é o gênero musical típico destes ambientes, principalmente se tratando do Ceará. A própria escolha das músicas no filme responde ao que a equipe vivenciou durante as filmagens em Iguatu. O diretor Karim Ainouz conta, em entrevista ao programa *Discoreografia*<sup>14</sup>, que as ruas e praças da cidade possuíam alto falantes das rádios, que tocavam essas mesmas canções, mostrando como essa música faz parte da vida das pessoas e do lugar.

O pesquisador Pedro Nunes, em seu artigo “O Brega Novo: Relações entre indústria cultural, gosto e sexualidade”, define o forró eletrônico, ou elétrico (2011, p.145), como uma das vertentes da nova música brega, caracterizada pelo marketing positivo em contraposição ao tom pejorativo que o brega tradicional carregava. De acordo com o autor, esse novo brega (o Brega Pop) vai assimilando, então, as influências dos ritmos caribenhos, as modas dançantes, as temáticas do brega tradicional, a tecnologia disponível, os figurinos e danças sensuais e se ramifica em diversos gêneros musicais, cada um priorizando e se distinguindo em determinado aspecto. Neste sentido, o brega e o forró eletrônico são bem próximos, pois partem de uma mesma matriz de atualização e renovação musical.

---

<sup>14</sup> Discoreografia – Música, Dança e Blá Blá Blá. Berlim: Itaú Cultural, 20 de de Junho de 2017, programa 34. Programa de web-rádio.




Soares, ao pensar o brega do Recife, vê uma mistura de sonoridades e estéticas que dialogam tanto com artistas da cena local (Reginaldo Rossi, por exemplo), quanto do Pará (os ritmos calypso e tecnobrega) e o Ceará (fórró eletrônico). Parece-nos que não só o brega do Recife, mas todos os ritmos explorados aqui formam-se nessa confluência de sonoridades e estéticas.

 \*\*\* Os fluxos do brega em “padrões estéticos e temáticos” \*\*\* 

Vamos desenvolver este tópico retomando um pouco a discussão que iniciou esse capítulo. Embora a música brega hoje se apresente onde “não era comumente seu lugar” (SOARES, 2017, p.67), tenha ganhado um rótulo positivo, principalmente com a banda Calypso (FACINA, 2011, p. 26) ou o próprio termo possa estar associado a um gosto “autêntico, interessante e até cult” (ANDRADE, 2018, p.1), o seu significado e seu uso responderam, durante muitos anos, a preconceitos de uma parcela da sociedade, um jeito de ver e considerar a música que vinha sendo produzida naquele momento e todo o universo vinculado a ela.

Diante disso, faz-se importante a distinção entre o adjetivo e o substantivo “brega”, conforme já descrevemos, justamente para compreender que o que se chama de música brega é, na verdade, composta por diversas músicas ou ritmos musicais. Como escreveu Adriana Facina, “Decerto, não há um ritmo musical propriamente brega. Existem bregas que são boleros, sambas, canções de batida meio rock’n roll, baladas, etc. No entanto, existem padrões estéticos comuns que se revelam nos temas, no vestuário, nos gestuais, nas formas de cantar que podem ser identificados” (2011, p.7). A seguir, elencaremos alguns aspectos comuns:

\*\*\*   A Origem   \*\*\*

Araújo (1988), em seu artigo, apresenta um breve perfil do cantor brega onde pontua que a maior parte dos cantores bregas vem de famílias pobres, geralmente de cidades do interior ou de zonas rurais. Muitos tiveram experiências no campo e migraram para as grandes cidades, onde chegam a trabalhar com todo o tipo de serviços antes de adentrarem o mundo da música. Outros já viviam nas próprias metrópoles, mas em regiões periféricas. Caso, por exemplo, de Waldick Soriano, nascido em Caetité, interior da Bahia, que trabalhou como lavrador, garimpeiro e engraxate antes de ir para São Paulo tentar novas oportunidades. Amado Batista nasceu numa fazenda em Davinópolis, interior do Goiás, na capital trabalhou

como faxineiro e balconista até se lançar na música. Agnaldo Timóteo é do interior de Minas Gerais, foi para o Rio de Janeiro nos anos 60 e trabalhou como torneiro mecânico e motorista da cantora Ângela Maria. Wando também vem do interior mineiro, de Bom Jardim, morou em Volta Redonda, onde, numa jornada dupla, era feirante durante o dia e músico de baile à noite. Odair José, de Morrinhos em Goiás, foi para o Rio de Janeiro com 20 anos e, segundo ele, perambulou como menino de rua, dormindo “debaixo de ponte, em marquise, em escadarias de teatro” (ARAUJO, 2002, p.38), até encontrar, em uma dessas perambulações, o compositor Ataulfo Alves, que lhe ajudou no momento. Gaby Amarantos, cuja canção *Gemendo* compõe a trilha musical de *O Céu de Suely*, nasceu no bairro de Jurunas, periferia do Belém. Dedosso, da banda recifense Vício Louco, que atua em *Amor, Plástico e Barulho*, reside na comunidade Ilha do Joaneiro, no bairro de Campo Grande, zona norte da cidade, e além do trabalho com a banda mantém o emprego de caminhoneiro.

Embora não seja possível generalizar, pois há artistas oriundos da classe média, como Diana, Luiz Ayrão e Sidney Magal, a grande maioria tem a vida marcada pela migração e por trajetórias vinculadas à classe trabalhadora e muito do que aparece nas canções destes artistas se refere à situações vividas por eles e seus próximos.

 Temáticas Amorosas

O intuito deste tópico é o de destacar a recorrência temática que marca a música brega desde os anos 1960 aos 2000. Como pontuou Martha Ulhôa (2016), a temática romântica é uma das características que ajuda a definir o que é a música romântica.

Partiremos de algumas das canções que compõem as trilhas musicais dos filmes, no ímpeto de já iniciar essa aproximação entre música e filmes, e de outras canções que, de acordo com Araújo (2002), fizeram sucesso na época. Em meio ao universo romântico algumas delas revelam não só crenças, posturas e experiências, mas podem ser lidas como comentários acerca de outros assuntos, como o autoritarismo e o homossexualidade. Portanto, como Araújo chama a atenção, a música brega, mais do que cantar o amor e a desilusão, também reflete questões do contexto em que foi produzida. Faremos um breve “passeio” por esse universo destacando letras que reforçam o romantismo e também expandem as chaves de leitura.

As relações amorosas e sexuais sublinham grande parte do repertório brega, seja o brega tradicional, o brega pop ou até mesmo o brega funk. A pesquisadora Silvia Cardoso, ao escrever sobre as temáticas bregas, sintetiza:

Temáticas profundamente românticas, que falam sobre desilusões amorosas, traição, encontros, separações, solidão. Sentimentos provocados por uma paixão ou um amor arrebatador, mas que falam também sobre a vida de pessoas comuns (na maioria das vezes o personagem central é homem), amizades, rotina de trabalho e acontecimentos cotidianos. (CARDOSO, 2011, p.25)

Começamos com Diana, cuja canção *Tudo que eu tenho* - inclusive - soa na abertura do filme *O Céu de Suely*. Tendo como realidade a partida do ser amado, o eu lírico da canção pede pra que ele volte, já que sem seu amor seria impossível viver e voltar a encontrar a felicidade:

Que bom seria ter  
 Seu amor outra vez  
 Você me fez sonhar  
 Trouxe a fé que eu perdi  
 E nem eu mesma sei porque  
 Eu só quero amar você  
 Tudo que eu tenho meu bem é você  
 Sem seu carinho eu não sei viver  
 Tudo que eu tenho meu bem é você  
 Volte logo meu amor

Da mesma década de 1970 também se destacam a *Última Canção*<sup>15</sup>, de Paulo Sérgio que, cansado de viver iludido e só pensando no ser amado compõe esta canção, a última dentre as “canções lindas de amor, que eu fiz ao luar”. Ao ouvir no rádio, deverá se lembrar que “seu orgulho maldito, já me fez chorar por muito lhe amar”. No fim, ele pede: “Então você verá/ O valor que tem o amor/ E muito vai chorar/ Ao lembrar do que passou”. Ou o sucesso de Waldick Soriano, *Eu não sou cachorro, não*, canção emblemática da sua carreira e famosa pelos versos: “Eu não sou cachorro, não/ Pra viver tão humilhado/ Eu não sou cachorro, não/ Para ser tão desprezado/ Tu não sabes compreender/ Quem te ama, quem te

---

<sup>15</sup> Letra completa: Esta é a última canção/ Que eu faço pra você/ Já cansei de viver iludido/ Só pensando em você/ Se amanhã você me encontrar/ De braços dados com outro alguém/ Faça de conta que pra você/ Não sou ninguém/ Mas você deve sempre lembrar/ Que já me fez chorar/ E que a chance que você perdeu/ Nunca mais vou lhe dar/ E as canções tão lindas de amor/ Que eu fiz ao luar/ Para você, confesso/ Iguais àquelas não mais ouvirá/ E amanhã sei que esta canção/ Você ouvirá num rádio a tocar/ Lembrará que seu orgulho maldito/ Já me fez chorar por muito lhe amar/ Peço, não chore/ Mas sinta por dentro a dor do amor/ Então você verá/ O valor que tem o amor/ E muito vai chorar/ Ao lembrar do que passou.

adora/ Tu só sabes maltratar-me/ E por isso eu vou embora”. De acordo com Araújo, a alta aceitação e assimilação da canção não se deve somente ao “amor frustrado, a dor de cotovelo ou coisa parecida” (ARAÚJO, 2002, p.237) mas também a uma “postura” frente a um gesto autoritário. Ele diz isso referindo-se a um trabalho feito por estudantes em Minas Gerais, que se depararam com o flagrante de um trabalhador braçal sendo repreendido pelo supervisor e cantando essa música. Tal interpretação acaba por expandir as possíveis leituras das canções bregas, que também dialogavam com o momento vivido pelo país, marcado pela repressão e autoritarismo.

Outra canção também importante desta década é a *Galeria do Amor*, lançada em 1975 por Agnaldo Timóteo, a qual faz referência à Galeria Alaska, um dos mais famosos ambientes homossexuais no Rio de Janeiro naquela época, momento em que se afirmar ou discutir a homossexualidade era um tabu.

Numa noite de insônia saí  
 Procurando emoções diferentes  
 E depois de algum tempo parei  
 Curioso por certo ambiente  
 Onde muitos tentavam encontrar  
 O amor numa troca de olhar  
 Na galeria do amor é assim  
 Muita gente a procura de gente  
 A galeria do amor é assim  
 Um lugar de emoções diferentes  
 Onde gente que é gente se entende  
 Onde pode se amar livremente

Reginaldo Rossi também fez grande sucesso com seus temas românticos, um dentre muitos exemplos é a canção *A raposa e as uvas*, na qual o eu lírico recorda os “bailinhos” que costumava ir, onde se dançava “bem agarradinho”. A canção descreve o vestuário da companheira, “com laquê no cabelo” e “vestido rodado” com “aquelas anáguas, com tantos babados”, até o célebre refrão: “E tudo que a gente transava/ Eram três, quatro cubas/ Eu era a raposa/ Você era as uvas/ Eu sempre querendo/ Teu beijo roubar”.

Já da década de 1990, a canção *Aceita meu amor* da banda Fruto Sensual faz parte da trilha compilada de *Amor, Plástico e Barulho*. Inserida no contexto do Brega Pop e no eixo

*feminino-romântico*, a melodia não evoca tanto o romantismo, mas ainda sim trata de relações amorosas e estereótipos sexuais: “Se me pergunta se tá tudo bem/ eu digo lógico, tá lindo, aceita tá meu bem/ já tô cansada de moleza, desse blá blá blá/ eu quero alguém pra bagunçar a minha vida/ não quero homem tão novo pra me bajular/ um pouco de canalha só pra temperar/ safado e gostoso tem o seu valor/ caiu na minha rede, aceita meu amor”. Outra canção presente no filme é a *Mais uma noite*, da banda Nosso Romance. Embalandando a sequência em que Shelly e Alan vão se beijar pela primeira vez e ter relação sexual, os versos dizem: “Mais uma noite sem dormir/ a cama está maior, mas não me cabe/ grito em silencio cadê você/ e me respondo só Deus sabe/ é madrugada, faz frio, eu sinto medo/ da solidão me envolver/ porque teve que ser assim/ meu bem, porque perdi você/ mais uma noite sem dormir/ e a vontade te de ver não passar/ as lágrimas teimam cair/ ó meu amor volta pra casa/ estou aflita te esperando/ sem saber porque dormir/ mas te amando, te amando/ ó meu amor volta pra mim”.

Já desembarcando em Belém (PA), estação tecnobrega, a canção *Eu te amo*<sup>16</sup> da banda Explosão Techno Brega, surge aos 10 minutos de *Amor, Plástico e Barulho*, como trilha do vídeo que o então namorado de Shelly edita, cheio de montagens e fotos dos dois. “Direta ao ponto”, a canção diz: “Pare pra escutar o que vou falar/ o que sinto por você/ eu te amo, te amo/ lembro de você em meus braços/ numa noite luorada\*/ a paixão tomou conta do coração/ no dia em que eu te vi/ o amor veio assim, tão de repente/ isso é meu coração que veio te dizer/ eu estou to apaixonada”.

A famosa cantora Gaby Amarantos é uma das principais representantes do tecnobrega. Sua canção *Gemendo*, que está na trilha musical de *O Céu de Suely*, canta o amor e desejo, em português, inglês e francês:

Hum, oh, minha louca paixão  
 Sempre acelera o coração  
 Só de pensar no nosso amor  
 Hum, dom de meu bem querer  
 Me beije como eu sempre quis  
 Gemendo você vem e me diz  
 My love, I'm crazy for you  
 Mon cher, ma vie, mon amour

---

<sup>16</sup> A mesma canção também foi encontrada com o nome *Eu amo você* no site do You Tube.

My love, I'm crazy for you  
 Mon cher, ma vie, mon amour

Ainda em *O Céu de Suely* e seguindo uma sonoridade que abusa dos teclados, mas explorado de outro jeito, em ritmo mais lento, que flerta com a seresta, ouvimos também a canção *Dois*, de Lairton e Seus Teclados, músico do interior do Maranhão, que fez grande sucesso com a canção *Morango do Nordeste*. Em *Dois*, o eu lírico, em tom melancólico, se arrepende de não ter fugido com o ser amado e, embora não seja mais “permitido”, ele deseja estar em sua companhia: “De repente as coisas mudam de lugar/ E quem perdeu pode ganhar/ Teu silêncio preso na minha garganta/ E o medo da verdade, iê iê iê iê/ Eu sei que eu, ah! eu queria estar contigo”.

Através deste breve “passeio” percebemos, então, como desde a década de 70 até os anos 2000, o amor segue rendendo diversas abordagens na música brega, seja para lamentar o fim de relações, o abandono e a solidão, seja para recordar boas lembranças, expressar a paixão e o desejo, afirmando ou desconstruindo um certo ideal romântico. No próximo capítulo retomaremos a análise de algumas letras, em especial as cantadas por mulheres, para observar algumas transformações ocorridas dentro deste universo.

♪ \*\*\* 🎹 🎹 A Estética dos Teclados 🎹 🎹 \*\*\* ♪

Embora não possa ser um traço identificável no brega tradicional, no brega pop e em todas as suas vertentes, o timbre característico do teclado está bem presente. De acordo com Soares, a estética dos arranjos à base de teclados surgiu num momento em que muitos artistas ganharam visibilidade local. (SOARES, 2017, p.75)

Lairton e Seus Teclados, mencionado acima, foi um dos artistas que apareceu no cenário musical angariando-se dos arranjos musicais à base dos teclados. Como o próprio nome artístico indica, o teclado é tão importante que é a marca das suas canções. Segundo o autor, Lairton começou a ter canções executadas pela rádio *SomZoom Sat* e a partir daí foi se integrando no circuito brega recifense, principalmente com o sucesso da canção *Morango do Nordeste*, que chegou a ser regravada por diversos artistas nacionais. Isso se deu porque os arranjos “românticos e cheios de teclados” de Lairton pareciam estar em consonância com uma estética musical também explorada pela banda Labaredas, na capital pernambucana<sup>17</sup>. O

<sup>17</sup> Ibid., p.74

grupo era agenciado pela NP Produções, principal produtora de brega nos anos 1990 e que tem o empresário Nino como figura central, e fez enorme sucesso nesta década, tendo as canções *Garotinha Linda* e *Kelly* como as mais emblemáticas. Como escreveu Soares, “a Labaredas trazia uma configuração musical em que se sobressaíam os arranjos à base de teclados. [...] Utopias românticas predominavam nas letras, que remetiam à inocência dos relacionamentos amorosos, com forte acento musical que evocava a *Jovem Guarda*.”<sup>18</sup>

Essa estética dos teclados foi se consolidando e foi sendo associada ao que se chamava de “brega romântico”, tradição musical do Recife que tinha como principais referências artistas como Reginaldo Rossi, Adilson Ramos, Augusto César e Rodrigo. Portanto, os arranjos e letras simples, embalados pelo romantismo e pelo timbre dos teclados garantiu que uma linhagem da música brega de Pernambuco fosse continuada, e a NP Produções teve papel fundamental neste contexto. (SOARES, 2017, p. 75)

Do primeiro ao terceiro eixo elencados por Soares, a sonoridade do teclado está presente, embora haja uma diferença na intenção do uso. No primeiro e segundo eixos o teclado aparece, mas de forma mais “suave”, já na terceira categoria, como escreveu Soares, a presença é marcante, “atacando” o ouvinte com a sonoridade aguda<sup>19</sup>.



Martin-Barbero escreveu: “tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.” (MARTIN-BARBERO, 2007, p 166). Se trocássemos a palavra melodrama por música brega a citação de Barbero não perderia o sentido. Vejamos, então, em que elementos e de que forma o excesso se faz presente no brega.

Em relação às letras, as quais criam narrativas exageradas, frequentemente flutuando entre os extremos, já que ou evocam a ideia das relações amorosas como a coisa mais importante na vida, o único caminho pra se alcançar a felicidade ou, no outro lado da balança, colocam o fim dessas mesmas relações como o “fim do mundo”, causa de sofrimento constante. Também são construídas entre a ingenuidade “pura”, que chega a ser divertida em alguns momentos, ou a explicitação das condutas sexuais (o próprio ato sexual ou traições),

<sup>18</sup> Ibid., p. 74

<sup>19</sup> Ibid., p. 45

que podem provocar constrangimento. O próprio fato das relações amorosas e sexuais serem objeto das temáticas, reiteradas de diferentes formas ao longo de todos esses anos, faz a música brega parecer, num exercício imaginativo, uma pessoa exagerada.

O excesso também pode se materializar nas performances que, através do corpo e dos gestos, dramatizam ou teatralizam os sentimentos e as sensações. Em mais de uma ocasião pude presenciar aqui no Recife pessoas cantando e tocando músicas bregas e o que me chamou a atenção foi justamente a semelhança das performances. As expressões faciais flertando com a sedução ou a exarcebação do sofrimento, as mãos que vão até o peito e acompanham o cantar com olhos fechados são algumas das recorrências gestuais. Também há a questão das coreografias dos bailarinos, que encenam atos sexuais explícitos e gestos “intensos”, cheios de giros, saltos e jogadas de cabelo, reiterando a atmosfera de sexualidade e paixão construída pelas próprias temáticas das canções.



Figura 11 - Recorrências gestuais

A forma de cantar também pode carregar certo exagero: os gritos, a voz “arranhada”, que parece vir do fundo do peito, as vibrações que se prolongam, tudo para garantir que não haja dúvidas sobre os sentimentos vividos pelos artistas. Muitas vezes somam-se à voz das e dos cantores efeitos de áudio, como reverberações, ecos, batidas eletrônicas “explosivas”. Um exemplo que demonstra muito bem isso é a performance gravada da canção *Eu te amo*, da banda Explosão Techno Brega. Vale a pena conferir a carga de emoções que a cantora transmite no cantar, juntamente com a “explosão” de efeitos sonoros.

Na camada visual também podemos notar um excesso de elementos. A quantidade de brilhos, lantejoulas, penas, objetos plásticos, cores e texturas é sempre muito grande. Os cenários de uma grande parte dos shows são marcados por uma iluminação colorida, muitos focos de luz, que piscam, alternando o padrão rítmico a todo instante. No contexto das festas de aparelhagem, no Pará, também há a ocorrência de globos de luz e até chuva de papel na plateia, tornando o espetáculo algo grandioso. Alguns ícones ilustram esse exagero visual,



caso, por exemplo, do cantor Falcão. Quem é que não se lembra do seu figurino combinando o girassol à uma infinidade de cores, adereços, estampas e texturas?

A cantora Gaby Amarantos também é conhecida pelos seus figurinos criativos, que abusam de tecidos plásticos, cheios de glitter, com cores ultra vivas e até mesmo luzes acopladas a sua vestimenta. O próprio videoclipe da canção *Gemendo* explora cenários multicoloridos, luzes fluorescentes, cheios de efeitos visuais que fazem surgir na tela corações, beijos e estrelas. Ela usa, na maior parte do clipe, um batom laranja fluorescente, uma coroa cheia de lâmpadas, escrito “Gaby” e um óculos que tem as lentes alternando padrões visuais, cheios de cor e estampas. A cena dos créditos finais em *Amor, Plástico e Barulho* parece, inclusive, brincar com essa estética brega, quando Shelly, uma das protagonistas, entra no ônibus e, ao pegar o dinheiro dentro da bolsa para passar na catraca, saca punhados de brilho em pó e penas coloridas. O ônibus vira cenário para um musical, as luzes diegéticas do ônibus se apagam e dão lugar a spots coloridos, que piscam, se intercalam e lançam desenhos nas pessoas que estão dançando.

Em entrevista para esta pesquisa<sup>20</sup>, a diretora Renata Pinheiro, relatou sobre este aspecto dos exageros visuais e comentou que eles se dão, em muitos casos, para esconder a precariedade das condições de trabalho. Isso nos faz refletir mais profundamente acerca dessa estética visual brega e entender como vão se desenhando as tendências e a partir delas, como cada artista vai recriar ou adaptar seu trabalho.

O intuito deste tópico não é, porém, de delimitar e definir essa característica como um aspecto fechado do universo brega, até porque o excesso vai aparecer em níveis e em elementos diferentes, não há uma uniformidade. Há casos em que ele está presente em todas essas instâncias (melodia, performance, visual, efeitos sonoros) e há outros em que o percebemos apenas nas letras ou na forma de cantar, ou ainda nas vestimentas. Pensamos o excesso como um sublinhado: ora o traço fica mais forte, ora se suaviza.

😊👤👤👤👤 Diálogos específicos com o melodrama 😊👤👤👤😊

Em seu artigo “Música romântica, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970” Silvia Cardoso, refletindo sobre as temáticas e características da música brega desta época, escreve: “As melodias que esbanjam excesso e exagero e as performances de voz marcantes dos intérpretes dão à música romântica um forte sabor melodramático.”

<sup>20</sup> A entrevista com a diretora aconteceu na sede da sua produtora, a Aroma Filmes, no dia 12/06/2018 no Recife.

(CARDOSO, 2011, p. 26) É possível identificar grandes relações entre a música brega e o gênero melodrama. Essa proximidade pode ser pensada através do conceito *imaginação melodramática*, do autor Peter Brooks e da expressão *matriz cultural*, do pesquisador Jesús Martín-Barbero.

Em seu livro, que leva o mesmo nome do conceito, Brooks (1995) se debruça em torno do modo melodramático, enxergando o melodrama mais como uma constante da imaginação que atravessa a modernidade do que apenas como gênero narrativo. A imaginação melodramática diz respeito a maneiras de perceber o mundo, ligado a experiência da modernidade ocidental. Um mundo novo e incerto, marcado pela “ampliação da produção e do mercado consumidor, a crescente urbanização, a reprodutibilidade técnica” (BALTAR, 2007, p. 93) e que já não conta com instâncias centralizadoras, como a Igreja ou a Monarquia, para gerenciar –moralmente – a esfera pública e privada da vida das pessoas.

Essa noção de imaginação estaria ligada também ao contexto da Revolução Francesa, espécie de marco gerador de uma nova organização social, onde os imperativos éticos passam a ser questionados e a busca por uma verdade passa a ser preocupação constante (BROOKS, 1995). Assim, a transição de um mundo medieval ao laico acaba gerando necessidades de ressacralização, certa ansiedade por encontrar, legitimar e provar uma instância moral, diluída pela modernidade. Essa ansiedade que nos atravessa vai ser tratada, como aponta a pesquisadora Mariana Baltar, através da pedagogia das sensações que, por um lado, se constitui enquanto ensinamento, privilegiando “o envolvimento sensório-sentimental” (BALTAR, 2007, p. 91) e por outro, um engajamento emocional que busca domesticar o lugar das sensações e sentimentos.

É a partir dessa instabilidade, provocada por transformações sociais radicais que marcaram a transição entre os séculos XVII e XVIII, que vão se consolidando características que formam a base da imaginação melodramática e que serão assimiladas também pelo gênero melodrama, como uma resposta a esse novo contexto social. Nesse sentido, como escreveu Ismail Xavier, "o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces". (2000, p.85)

Assim, como um sistema que se retroalimenta, a imaginação melodramática vai se constituindo como reflexo das transformações e angústias de uma transição e torna possível a institucionalização de um gênero narrativo, que tem suas características em consonância com essa própria imaginação. Como bem colocou Baltar, em diálogo com Brooks e Thomas Elssaesser:

O argumento desses autores se organiza em torno da noção de que a imaginação conforma o gênero e este, por sua vez, conforma o cânone. Ou seja, a institucionalização, entre o final do século XVIII e início do século XIX, de um gênero definido como melodrama responde às demandas do projeto de formação da subjetividade moderna, estruturadas com base em uma imaginação melodramática. (BALTAR, 2007, p. 90)

A institucionalização do gênero melodrama dialoga também com o que Martín-Barbero (2013) vai chamar de *matriz cultural popular* que, constituída por narrativas populares de diferentes formatos, desde os espetáculos de feira, a pantomina e o circo até a literatura de cordel e os folhetins, tem como denominador comum justamente o excesso.

O melodrama não é a única narrativa pautada na matriz popular do excesso. Ao lado dele, podemos encontrar o grotesco, o terror, o fantástico, o erótico. Parece-me igualmente importante olhar permanências entre estes repertórios narrativos e não apenas marcar distinções. As recorrências estratégicas os alinham à mesma *matriz cultural*, como indica a expressão de Martín-Barbero (2001), que nestes casos se organizam em torno do excesso como estratégico para um processo amplo de pedagogização através da ativação de um universo e um saber sensorio-sentimental. Tais questões estão fortemente relacionadas à noção de imaginação melodramática, pois, como imaginação, ela é atravessada, e, poderia dizer, quase derivada dessa matriz cultural popular. (BALTAR, 2007, p. 92)

É, também, através do excesso que um elemento bastante importante aparece nas configurações melodramáticas: o chamado *oculto moral*. De acordo com Brooks (1995), está mascarado pela realidade e é o reflexo de uma fragmentação de mitos sagrados, conectados a sentimentos primários. Esses fragmentos estão ocultos, operam numa camada implícita, e produzem crenças e sensações sobre a nossa vida. Como estão nessa camada não facilmente perceptiva, demandam um desvendamento, certa atenção às entrelinhas, por isso o excesso e o exagero fazem-se importantes, pois são a ponte entre o implícito e o tornar explícito, atendendo às demandas de uma narrativa que possui um jogo moral. Os valores do cotidiano e a instância moralizante maior formam o oculto moral.

Este mesmo exagero se materializa através da verbalização, de uma retórica que é construída sem ambiguidades, as hipérboles literárias ou estéticas aparecem como elementos da construção das narrativas justamente para que o reconhecimento seja claro, sem espaço para dúvidas ou nuances. Portanto, "o essencial é a clareza das performances e o 'dizer tudo' neste teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania de intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo". (XAVIER, 2000, p.88)

É por essa razão que o autor Ben Singer elenca a *polarização moral* como um dos cinco fatores-chaves que constituem o melodrama. A polarização moral trabalha no sentido de definir muito claramente o bem e o mal, o status ético é imediatamente identificado, o que faz

com que “a heroína e o herói sejam muito, muito bons e o vilão e as desventuras sejam muito, muito maus” (SINGER, 2001, p. 46). Essa clareza moral, como chama Singer, acaba afirmando uma dicotomia entre virtude e vício.

Ainda de acordo com o mesmo autor, escolas contemporâneas têm interpretado a insistência dos melodramas nessa afirmação moral como resposta à ambiguidade e desarranjo moral que marcaram a transição dos séculos, como as reflexões acerca da imaginação melodramática já demonstraram. A polaridade funciona como ferramenta didática para descrever o mundo, uma vez que as instâncias centralizadoras já não possuem o mesmo poder. Por essa razão, tudo é sempre muito legível, porque toma para si a função de orientar moralmente os acontecimentos.

Portanto, para orientar o melodrama necessita favorecer o reconhecimento, que se dá pela clareza, pela obviedade, pelo arrebatamento e engajamento. O arrebatamento e engajamento se conectam à pedagogia das sensações, já que operam no nível da emoção, das sensações, e mais que isso, são responsáveis pelas reações viscerais nos espectadores. São sentidos no corpo físico, além do psíquico, engatilham a agitação, essa *emoção intensa* que faz com que o espectador torça, sofra, comemore junto com a narrativa. (SINGER, 2001)

A emoção é elemento central, através dela se ativam o excesso melodramático e a pedagogia das sensações que, por sua vez, necessitam da polarização moral para surtir efeito. E, costurando todos esses aspectos está o *pathos*. Qualidade que evoca um “poderoso sentimento de pena” (SINGER, p.44, 2001), causado pela percepção de injustiça moral que acomete a/o heroína/o e faz com que o espectador se identifique emocionalmente, pois sobrepõe seus próprios dramas aos que estão sendo representados, se identifica num processo de sentir pena por quem está sofrendo, mas também auto piedade, porque consegue imaginar que aquilo poderia acontecer consigo também. Nesse sentido, o *pathos* também promove empatia: ao olhar para o outro, você se coloca em seu lugar e sente o que ele também sente. Por isso, a nosso ver, o *pathos* é tão central para as narrativas melodramáticas, ele agencia e mobiliza os outros elementos pilares do melodrama. A conexão emocional que se ativa no melodrama é forte e potente, porque ativa um olhar para dentro.

A música brega também se conecta a uma matriz cultural popular pautada no excesso, bem como agencia a pedagogia das sensações, o oculto moral, o engajamento, o arrebatamento e o *pathos*. A emoção intensa e a polarização são ingredientes importantes nas suas temáticas e mobilizam grande identificação por parte do seu público. No documentário *Vou Rifar meu Coração*, de Ana Rieper (2011), várias falas chamam atenção ao indicarem o que motiva a escuta das músicas bregas. Aos 20min06seg, uma das entrevistadas diz que a

identificação com as letras é forte porque as pessoas conseguem se reconhecer nelas. A mesma ideia está no depoimento de Rodrigo Mell, compositor do Recife: “e acho que o grande lance é esse, as pessoas aqui se identificam porque elas vivem o que elas escutam, só isso.” Sobre *O Céu de Suely*, Karim Aïnouz, em entrevista ao programa Discoreografia<sup>21</sup>, fala da vontade, na época, de trabalhar o melodrama no cinema. Ele diz: “o lugar do relato não é o naturalista, é um relato exagerado, muito maior.” Em *Amor, Plástico e Barulho*, a narrativa flerta com a nova roupagem dos melodramas no contexto audiovisual contemporâneo que, ao se apropriar do gênero passa a transformar o modo melodramático através de críticas, deslizamentos da moral, desvios e fissuras na ideologia burguesa. Já não existe a pureza de caráter dos personagens, a ambiguidade e os pontos de vista múltiplos passam a construir a narrativa. No filme de Renata Pinheiro percebemos isso, embora exista momentos de maior e menor empatia com as personagens, a forma como a história é conduzida se afasta de uma classificação binária simplista. O próprio fato de Jaqueline, por exemplo, transitar entre a “bondade” e a “maldade”, ou Shelly, entre a “inocência” e a “provocação” é assumida e nos faz pensar na complexidade cinza que existe entre o preto e branco, ou seja, a narrativa deixa claro que não está lidando com emoções monofacetadas, principalmente porque o filme reflete sobre a sororidade entre as mulheres dentro de uma sociedade e contexto musical muito pautado pelo sucesso e pela competição.

\*\*\* 🍷 🍷 🍷 Relações com o popular 🍷 🍷 🍷 \*\*\*

Conforme vimos no item anterior, a música brega se conecta à matriz cultural popular e outras formas de narrativas populares através do excesso. Mas como podemos compreender o termo popular? Omar Rincón, em seu artigo “O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities”, traça um percurso fundamentado em três principais “pais”, como ele chama, para responder a essa questão: Jesús Martin-Barbero, Néstor García-Canclini e Bhabha. Sobre o popular, então, Rincón começa dizendo que quando nos referimos a ele “não sabemos muito bem do que estamos falando. E esta ambiguidade, ou plurissignificação do popular, aparece porque este dá conta de muitas práticas, processos e experiências diversas.” (RINCÓN, 2016, p. 28) É também uma segunda vida, “uma segunda experiência porque sua primeira ordem é a da sobrevivência, do trabalho, e da submissão-cumplicidade.” Mas,

<sup>21</sup> Discoreografia – Música, Dança e Blá Blá Blá. Berlin: Itaú Cultural, 20 de de Junho de 2017, programa 34. Programa de web-rádio.

encontra-se também no simbólico e corporal, já que “o sujeito popular encontra a catarse, o jogo, a provocação, o humor e o excesso emocional”<sup>22</sup>.

Em seu livro, Araújo mostra como muitos artistas bregas tiveram que começar a trabalhar desde crianças. Engraxate, lavador de automóveis, faxineiro, servente de pedreiro, lavrador, camelô, entregador, feirante, vendedor de pastéis são algumas das ocupações que garantiam a sobrevivência de grande parte desses cantores. (ARAÚJO, 2002, p. 17)

Sendo assim, “o popular habita, então, as experiências e o relato mais que os conceitos e as razões. O popular está onde quer que estejam as histórias: no território, na vida cotidiana e na identidade das comunidades. Por isso, o popular tem a ver com uma riqueza expressiva no corporal, no sentimental e no narrativo” (RINCÓN, 2016, p. 29) não se restringindo às comunidades indígenas ou aos camponeses, mas fala a partir de uma “trama espessa das mestiçagens e transformações do urbano.”<sup>23</sup>

A partir destes autores, Rincón introduz a sua noção do popular enquanto experiência bastarda. Ele propõe que o popular seja mais que “conteúdos, razões e éticas, modos de narrar (relatos), gozar (experiência estética) e moralizar (a ética dos baixos)”, já que este

Não é puro e virtuoso, não é uma só coisa: o subalterno, a resistência, o lugar da revolução, nem tampouco a massa manipulada, nem muito menos o folclore, ou o que se denomina povo. O popular é muitas coisas de uma só vez: o popular dá conta de mais do que só uma maneira pura e higienizada de existir, ele é uma experiência *bastarda*. (RINCÓN, 2016, p. 31)

De acordo com o autor, consultando o dicionário da RAE (Real Academia Espanhola) o significado encontrado para bastardo é: “o que degenera de sua origem ou natureza”. Quando pensamos numa criança bastarda, por exemplo, vários sinônimos surgem a mente: o ilegítimo, o não reconhecido, o renegado, o impuro, ou que tem má intenção. Sinônimos, segundo ele, utilizados normalmente para se referir ao popular, por isso “se invoca que as culturas populares são bastardas, umas “degeneradas” herdeiras das boas culturas cultas (Ilustração), as tradições densas (Identidade), o folclórico (povo), o midiático (entretenimento e espetáculo), o conectivo (internet e celular).”<sup>24</sup>

Trazendo um pouco essa reflexão para o universo da música brega, ela também foi, durante muito tempo, não reconhecida pela “família da música popular”, vista como ilegítima, alienada e vulgar pela crítica especializada, não merecendo sequer ser mencionada em obras que se propunham referenciais para historicizar a música brasileira. Paulo César Araújo

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 28

<sup>23</sup> Ibid., p. 29

<sup>24</sup> Ibid., p.31

(2002) destaca algumas delas: a obra do crítico e historiador José Ramos Tinhorão, que entre 1966 e 2000 escreveu mais de dez livros analisando diversos gêneros e compositores, das modinhas à lambada, mas em nenhum desses volumes encontramos informações sobre a música brega. Nem tampouco nos 40 fascículos e CDs das coleções MPB, da Editora Globo: *Compositores* (1966) e *História do Samba* (1997), ou no livro *500 anos da música popular brasileira* (MIS, 2001), e as três edições (1970, 1976, 1982) da coleção de fascículos de *História da música popular brasileira*, publicadas pela Editora Abril Cultural.







Samuel Araújo também chama a atenção para o descompasso entre a alta repercussão social e a atenção dada por uma parte influente da mídia: “A música, alguns comentadores diziam, não podia ser ouvida nem nas rádios FM ou na rede nacional da TV Globo e foi quase absolutamente ignorada por jornais e revistas”. (ARAÚJO, 1988, p.61)

A pesquisadora Silvia Cardoso, por sua vez, chama atenção para o “forte sabor melodramático das canções” como um aspecto que parece nortear a valoração negativa do gênero:

As temáticas abordadas em suas letras evidenciam uma forte passionalidade, intensificada pela melodia e pela performance da voz. As interpretações exageradas de certos cantores parecem esbravejar sentimentos e emoções reais. Todo esse excesso melodramático leva alguns críticos a classificarem o cancionário romântico como “ingênuo”, de “baixa qualidade” e/ou “gosto duvidoso. (CARDOSO, 2011, pág.38)

Mais uma vez excesso e melodrama aparecem conjugados à música brega. E, assim como no fim do século XVII, onde os teatros populares foram proibidos na França e na Inglaterra a fim de combater o alvoroço, – ao povo eram permitidas “representações sem diálogo, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que “o verdadeiro teatro não seja corrompido” (Martin-Barbero, 2007, p. 158) – a música brega teve seu valor rebaixado, porque a sua direção é oposta à contenção e economia exploradas pela bossa nova, que foi se consolidando como representação do “bom gosto”. (Cardoso, 2001) Martín-Barbero também vai chamar atenção pra esse aspecto da contenção, pois é o “forte sabor emocional que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular” já que “justo nesse momento, anota Sennet, a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos, que divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a 'cena privada'.” (Martin-Barbero, 1997, p. 159)

E é este mesmo sabor emocional e, arriscamos dizer também sexual, que coloca a música brega do lado popular.

\*\*\*    Relações corpóreas e uma breve etnografia   

O intuito deste tópico é o de iniciar a reflexão acerca do corpo na música brega. Sendo um gênero musical fortemente associado à expressão corporal e à sensualidade acreditamos ser importante pensar as transgressões e as reiteraões corporais agenciadas pelo brega. O breve relato etnográfico foi inserido aqui pois as vivências narradas foram o gatilho para despertar a atenção em relação ao corpo na música brega e na cultura popular de maneira mais ampla. Tais temas serão retomados e aprofundados nos capítulos seguintes, buscando observar, principalmente, o corpo feminino inserido nas narrativas fílmicas.

Estava indo em direção ao NEIMFA (Núcleo Educacional dos Irmãos Menores de Francisco de Assis), que fica na comunidade do Coque<sup>25</sup>. Me encontrava na estação do Barro, precisava pegar um trem até a estação Joana Bezerra. A rampa que dá acesso à plataforma é dominada pelo brega funk no mais alto volume, a música da vez dizia: “na câmera lenta você sobe, você desce, pra cima e pra baixo, naquele movimento”, algumas pessoas reagiam ao ritmo agitado da música balançando os pés, mãos e cabeças. Outras permaneciam concentradas, nos celulares ou esperando o trem chegar. Os trens no Recife, de uma maneira geral, lembram grandes feiras, cheios de vendedores ambulantes e até música ao vivo. Nesse dia as ofertas dominaram todo o vagão: água, amendoim, salgadinho e jujuba, tudo custando no máximo R\$2. Na Joana Bezerra, ainda dentro da estação, dá pra ouvir a batida eletrônica bem característica do brega funk tocando também em um volume bem alto. Pra sair, a gente passa por um corredor que já tem várias barraquinhas vendendo comidas e CD's, o pedaço de pizza a R\$1 me chamou a atenção. No lado de fora da estação a fonte sonora é revelada: uma carrocinha amarela estava bem no meio da calçada, emanando da sua caixa de som o “brega agitado” (nome do cd que estava tocando). O cheiro de carne é dominante, há várias barraquinhas que vendem espetinho, milho verde e bebidas. A calçada vira praticamente um bar a céu aberto, cheia de mesas de plástico, as pessoas, na grande maioria, tomam cerveja. Tem mesas na rua também, bem perto de onde param os ônibus no ponto. Pessoas conversando, dando risadas, dançando e mexendo o quadril sentadas. Crianças brincando na escadaria. Em mais de um momento motos subiam na calçada meio de repente, cruzando o espaço e passando pelas pessoas. A organização do espaço que se cria na saída do metrô se faz desse jeito: “tudo junto e misturado” e é importante situar temporalmente, era uma sexta-

<sup>25</sup> A comunidade está localizada na Ilha Joana Bezerra, entre os bairros de São José e Afogados. É um bairro de baixa renda e apresenta altos índices de criminalidade. Pela sua localização, entre a praia e o centro, a região é muito visada pela especulação imobiliária, que força a comunidade a lutar constantemente pela preservação do seu espaço.



feira por volta das 18:30hrs. Conversando com Vinícius, terapeuta que trabalha no NEIMFA e quem me convidou para conhecer o núcleo, ele me explicou, isso acontece porque é em um dia e horário que as pessoas estão voltando pra casa, depois de uma semana de trabalho, e ao sair do metrô, param um pouco, pra beber, conversar, relaxar. E a música que embala esse cenário é a música brega.

Em outras sextas-feiras foi possível perceber que havia mais de uma caixa de som, algumas barraquinhas tem a própria *playlist*, que acaba disputando com a da carrocinha amarela. Em uma das barracas, a que ocupa a maior área na saída do metrô, são os próprios “clientes” que escolhem as músicas, que passam pelo brega mas também pelo *pop* internacional das grandes divas. Assim, vai se formando uma grande “arena” de fruição e diversão, na qual as músicas vão se sobrepondo umas às outras, disputando nossa escuta.

Da estação Joana Bezerra até o NEIMFA são cerca de 5 minutos caminhando, as casas são simples e há muitas pessoas ocupando as calçadas, conversando, bebendo e brincando. Também há caixas de som na rua, que tocam bregas, forrós ou músicas internacionais. A “roda de cura” é uma atividade do NEIMFA, que acontece todas as sextas. A maior parte das pessoas que frequentam a roda são pessoas ali do Coque ou bairros próximos, e de todas as idades, desde crianças até pessoas idosas. A atividade é composta por práticas budistas, espíritas, hinduístas e da umbanda. Orações, mantras e incorporações. Um ritual muito singular, pessoalmente nunca havia presenciado nada tão diferente como nessa ocasião, o sincretismo extrapola todas as fronteiras, o discurso que pauta essa prática é o da resistência, da proteção, unir forças e energias. E o corpo tem papel fundamental. Para muitas pessoas que estão ali, ele vira um canal de expressão, muitas dançam, batem palmas e incorporam entidades que se manifestam sonoramente e fisicamente. Nesse dia as incorporações chamaram muita atenção, justamente pela transformação que os corpos sofrem, não existem normas de conduta, muito menos contenção. Os corpos, através de gestos muito específicos, quase sempre no nível do chão, extravasaram a energia intensa que aquela prática atinge.

Percebi vários atravessamentos que as idas ao Coque me renderam: o brega, a cena pública, o popular, as bebidas, o “relaxar”, o “extravasar”, o corpo, os excessos, o não retraimento, a energia de “libertação”, a resistência, a submissão e a força política que costura todas essas esferas em constante diálogo.

O pesquisador Pedro Nunes, ao abordar o brega pop a partir da Feira de São Cristóvão, ou Centro de Tradições Nordestinas, no Rio de Janeiro, tece interessantes reflexões, as quais tomaremos emprestado para pensar o corpo e a sexualidade no escopo deste trabalho. Segundo o autor, o espaço de lazer se presta a muitos fins e é frequentado por diversos tipos

de pessoas. É um local familiar, onde se pode ir para almoçar, é turístico, cheio de barracas de artesanato e também é um lugar de diversão adulta, principalmente aos sábados à noite, onde o “arrasta-pé, as conquistas, as bebidas e os 'excessos' são os chamarizes do divertimento” (NUNES, 2011, p. 143). A pornografia<sup>26</sup>, de acordo com o autor, está presente desde as literaturas de cordel, passando pela venda de filmes do gênero, artesanatos em formato de órgãos genitais até os grupos que se apresentam nos palcos principais, que exploram a sensualidade nas danças, letras e figurinos.

Como já foi dito, essas músicas são consideradas de “mau gosto” e vulgar, e isso se dá, como escreveu Nunes, “muito em função do apelo sexual e das extravagâncias de todos os elementos que compõem este universo”<sup>27</sup>, condutas que se afastam dos padrões estéticos e comportamentais de camadas médias e intelectualizadas e, por conta disso são vistas assim. Mas, como indica o autor, julgar e definir padrões sem compreender que os corpos são educados de maneiras diferentes é uma maneira preconceituosa de encarar esses fenômenos culturais<sup>28</sup>.

Já que a “alta cultura” não suporta a maneira radicalizada e escancarada com que o sexo é evocado, poderíamos pensar nas transgressões agenciadas pelo brega pop

Como uma espécie de resistência, de libertação de uma necessidade elitista de manutenção corporal de acordo com padrões específicos. Poderíamos mesmo falar numa espécie de contra cultura em que novos comportamentos amorais emergem numa reivindicação contra o aprisionamento do corpo, em prol de uma nova maneira de se encarar a sexualidade e o erotismo. (NUNES, 2011, p. 157)

Diante disso, torna-se importante observar as condições em que se dão os momentos de lazer embalados pelo brega. A bebida alcoólica, a dança, comidas fartas (e baratas!) e o “transbordamento da libido” fazem parte desses momentos de lazer que “são escassos, muitas vezes se restringindo a um dia”<sup>29</sup> visto que vivemos num sistema capitalista, no qual as e os trabalhadoras/es ficam restritos a sua força de trabalho, sobrando pouco tempo para explorar suas potencialidades, o corpo e a sexualidade.

Trazendo para o contexto dos filmes, as festas do posto de gasolina de Hermila são regadas a cerveja e dança. Nas cenas descritas neste capítulo, Hermila aparece dançando de maneira livre e sensual, as intimidades trocadas entre ela e o rapaz mostram o transbordamento da libido, comentado por Nunes. Na noite em que ela e Georgina saem para

<sup>26</sup> A expressão é utilizada pelo próprio autor.

<sup>27</sup> Ibid., p.153

<sup>28</sup> Ibid., p. 154

<sup>29</sup> Ibid., p. 157

beber e cantar no karaokê, horas antes Hermila está lavando carro no posto, cuidando de sua sobrevivência, já que os planos de abrir a barraca de CDs e DVDs com o companheiro deixaram de existir. Ela está com a cara fechada, concentrada. Georgina chega com um copo de cerveja, fala com ela, mas Hermila segue calada. Georgina faz uma brincadeira e consegue tirar um sorriso do rosto de Hermila, a amiga oferece um gole de cerveja, “tá com a cara muito feia, pegue aí um pouquinho pra melhorar, tome, pegue aí um pouquinho pra relaxar”. Apenas para demonstrar como a bebida é um ingrediente importante nos momentos de relaxar e divertir.

Nas apresentações da banda *Amor com Veneno*, em *Amor, Plástico e Barulho*, também assistimos a pessoas bebendo, fumando e dançando bem juntas. As roupas são sempre curtas e não existe um padrão corporal, há pessoas magras e gordas, que rebolam até o chão. Todos se divertindo num ambiente também regado à bebidas e sensualidade.

Mas, como vai perguntar o autor, “será que essa possível libertação do corpo, caracterizada como vulgar pela alta cultura, de fato pode ser entendida como uma transgressão, uma libertação, ou os assuntos relativos ao sexo presentes em diversos elementos no universo do lazer da classe trabalhadora, em especial no mundo brega, apenas reiteram a lógica repressiva em que está submetida a sexualidade dentro do sistema capitalista?”<sup>30</sup>

Diante da necessidade constante de trabalhar e sobreviver, os momentos de lazer, particularmente da classe trabalhadora, funcionam como válvulas de escape, horas nas quais é preciso não pensar nas obrigações, deveres, de soltar o corpo que fica tão destinado ao “trabalho desagradável”<sup>31</sup>. Pensando também na forma como nossa sociedade é estruturada, vai ocorrendo, como nos lembra Nunes,

Uma espécie de atrofiamento das capacidades eróticas que vão ficando reduzidas e objetivas, se restringindo às zonas genitais. A desativação das zonas erotogênicas do corpo, que são inúmeras, caracteriza uma incapacidade de sentir prazer de maneira mais abrangente e que não só diz respeito ao ato sexual em si, mas às diversas formas de prazer, a um erotismo que se coloca além da sexualidade objetivada, relativa à procriação. (NUNES, 2011, p. 158)

Se pensarmos, então, nos ideais de relações amorosas, de pessoas (“o safado”, a “rapariga”, etc) e a própria objetivação do sexo através das letras com conotação sexual, a música brega acaba reiterando padrões que tem como alguns referenciais a competição entre mulheres, a conformidade à alguns papéis de gênero, a exaltação das relações amorosas como

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 158

<sup>31</sup> Ibid., p. 158

cerne da vida e a manutenção de uma visão que vê o sexo como descanso e libertação momentâneos. Além disso, mantém “o foco no intercuro genital, monogâmico e tradicional”, mantendo as relações estabelecidas, sem “gerar prazeres diferenciados, diversificados”, gerando uma lógica de reiteração de aprisionamentos. Assim, “tal descarga de sexualidade fornece uma saída periodicamente necessária para a frustração insuportável; robustece mais do que debilita, as raízes da coação instintiva.” (MARCUSE, 1968, p.178 apud NUNES, 2011, p. 159)

A indústria cultural acaba se aproveitando disso e vende a “mesma forma de sexualidade aprisionante”, que não é percebida apenas na música brega, mas na televisão, no cinema e nas revistas. Portanto, há que se considerar a infinidade de camadas que formam qualquer universo cultural, a complexidade que sublinha os elementos desses grandes “sistemas”. Entretanto, não há como duvidar que o brega pop estremece, desestabiliza alguns dos padrões estéticos e de conduta que são impostos à sociedade. Como escreveu Soares,

É música que ativa outro padrão estético musical, tensionando normas clássicas de gravação, agindo no improviso, naquilo que não se reconhece como “de qualidade”. O brega, em suas levadas musicais, nos coloca diante de outras corporalidades possíveis: aquela que é negra sem ser folclórica. (SOARES, 2017, p. 35)

\*\*\* ⚡️💔📝💔💔💔 Por que falar de amor? 💔📝💔💔💔 ⚡️\*\*\*

“Amor? A senhorita se refere ao raio que abala o coração e você não consegue comer, nem trabalhar e você sai correndo, se casa e faz bebês? Você só não sentiu isso porque isso não existe. O que você chama de amor foi algo inventado por gente como eu, pra vender meias” - Donald Draper, série *Mad Man*.

Tentando finalizar este capítulo e fazer uma ponte com o próximo, retomaremos as recorrências temáticas da música brega, sobretudo as que envolvem o amor, a sua relação com o mercado, indústria cultural e o popular, bem como abordar o início das problematizações de gênero, tema do próximo capítulo. Para isso, vamos nos basear no trabalho da socióloga Eva Illouz, que vem desenvolvendo uma reflexão extensa sobre intersecções entre emoções, capitalismo e cultura. De acordo com a autora, há três perguntas fundamentais que atravessam o seu trabalho: “1- Qual o papel da mídia de massas (filmes, livros de autoajuda, revistas femininas, publicidade, televisão) em prover e definir o vocabulário, metáforas e modelos

causais com os quais concebemos, pensamos sobre e lidamos com a vida emocional? 2- Como as emoções se tornaram entrelaçadas com o consumo e a produção? 3- E qual é o significado e o impacto de tal entrelaçamento nas relações e na felicidade humanas?” (ILLOUZ, 2016, p. 301)

Em seu livro *El consumo de la utopia romântica*<sup>32</sup> a autora realiza uma retrospectiva histórica para entender a construção da utopia romântica. Segundo ela, o lugar que a temática romântica ocupa vai se tornando cada vez mais central durante o século XX. A expansão dos centros urbanos, a consolidação da jornada de trabalho, e também o desenvolvimento de atividades comerciais de recreação, incorporadas ao mercado do ócio, foram mudanças relevantes na estrutura da sociedade e surtiram efeito na vida emocional.

A medida que as cidades foram crescendo bem como a renda per capita das pessoas, o consumo de atividades ligadas ao ócio se tornava mais acessível e, principalmente, estimulado por um sistema nacional de publicidade que surgia no contexto norte americano. Em um fluxo dinâmico, “a forte demanda por bens de luxo alimentava esse sistema publicitário e, ao mesmo tempo, era alimentada por ele.” (ILLOUZ, 2009, p.51) A publicidade e, mais tarde, o cinema vão ser elementos importantíssimos na aproximação entre amor romântico e práticas de consumo.

Outra transformação importante tem a ver com o desprendimento que o amor faz da religião. Durante a era vitoriana, o amor heterossexual era considerado um caminho para se atingir a perfeição espiritual. Para a classe média, era o sentimento capaz de sublimar instintos animais e elevar a alma através da dedicação ao ser amado. A medida que a religião vai deixando de ocupar um lugar central na vida das pessoas durante fins do século XIX e início do XX, o amor romântico “deixa de apresentar-se em termos do discurso religioso ao mesmo tempo em que começa a cumprir uma função primordial para a cultura da época.” (ILLOUZ, 2009, p.55) Os bons costumes vitorianos vão sendo deixados de lado e vai-se abrindo espaços para novas condutas de socialização, que são marcadas pelas relações íntimas, a exploração sexual em ambientes jovens e a escolha conjugal a cargo do indivíduo.

Dessa forma, segundo a autora, o amor romântico vai se transformando em um valor independente. Esse processo acompanha as transformações da sociedade norte americana, que vai consolidando como pilares a esfera privada e a individualidade. O amor ligado à moralidade, autoconhecimento e edificação espiritual vai dando lugar ao amor como elemento fundamental na busca da felicidade e afirmação pessoais. Como escreve Illouz, “a associação

---

<sup>32</sup> título original: *Consuming the Romantic Utopia*

sistemática que se registra entre o amor, o casamento e a felicidade difere das representações características do século XIX, nas quais o amor aparece, frequentemente, como um sentimento trágico.” E essa associação vai ser bastante explorada pelas revistas destinadas ao público feminino, já indicando como historicamente o amor tem sido naturalizado como próprio da natureza feminina. Como mostra a autora, a partir do relato de umas das leitoras da revista LHi, no ano de 1931: “Para mim não há dúvidas de que *um casamento feliz é a melhor maneira de alcançar a felicidade verdadeira*. Os dez anos que passei com meu marido superam todos os outros.”<sup>33</sup>

Novos ideais vão se formando, influenciados por essas mudanças. A cultura de massas vai se apoderando e transformando o ideal romântico em “utopia visual”<sup>34</sup>. De acordo com Illouz, um artigo de 1929 da revista *Photoplay* aconselhava que os títulos dos filmes tivessem algum tipo de insinuação sexual. A palavra amor, por exemplo, seria a garantia certa de que homens, mulheres e crianças pagariam a entrada<sup>35</sup>. O que passa a se observar, então, é uma crescente visibilidade da conduta romântica provocada pelo cinema e televisão. O ideal romântico não é criado por eles, evidentemente, mas vai agregando valores cada vez mais associados à ética do consumismo, que surtem efeitos na vida emocional das pessoas. A beleza, o glamour, a riqueza, a juventude e a diversão vão se entrelaçando à imagem do casal perfeito, garantindo consistência na ligação entre amor, casamento, felicidade e o ócio.

A medida que a publicidade se torna uma empresa poderosa, que atende a interesses corporativos, articulam-se dois tipos de expressão amorosa nas imagens publicitárias: a vinculada ao casamento e família, através de propagandas de alimentos e eletrodomésticos, e a vinculada ao amor romântico e a sexualidade por meio de produtos de moda e beleza<sup>36</sup>. O que está por trás dessa oposição é a tranquilidade e estabilidade da família vitoriana, para a classe média, e o *ethos* consumista e hedonista, para a classe trabalhadora. Esse *ethos* do consumo e prazer fomenta o vínculo entre beleza, romance e auto expressão, uma vez que a compra desses produtos vendia também a possibilidade da expressão criativa e autêntica de si e o vislumbre de normas de sexualidade menos estritas. O amor romântico passa a ser um meio para se alcançar a auto expressão. Apesar de ter sido adotado em ritmos diferentes entre as classes sociais, esse novo modelo de amor romântico, distante da esfera doméstica e religiosa, vai se consolidando cada vez mais e outros valores vão sendo agregados pelas novas publicidades: a busca por experiências intensas, o exotismo, aventuras e prazer.

---

<sup>33</sup> Ibid., p.56

<sup>34</sup> Ibid., p.57

<sup>35</sup> Ibid., p.58

<sup>36</sup> Ibid., p.62

Aqui se encontra o ponto de intersecção entre o amor e o capitalismo. As imagens de amor romântico vendidas são todas sustentadas por bens de consumo. A mensagem que chega ao público é a de que para conservar o romance é necessário aderir a certos rituais românticos por “natureza”, mas que escondem o fundo econômico e as relações sociais que geram o próprio ideal romântico. Portanto, as transformações sociais que ocorreram ao longo dos séculos geraram outras maneiras de se experienciar o amor, o casamento e a vida como um todo. Ao serem apropriados pela indústria cultural, que atende a demandas mercadológicas, a percepção e os modos como as pessoas se apaixonam e formam casais vão sendo afetados.

Para deixar mais claro essa questão, a autora levanta a questão do “por que os anúncios promoviam, de maneira tão ativa, um modelo de paixão intensa baseado no romance inicial do cortejo ao invés de concebê-lo como um vínculo firme que se prolonga até o casamento?” (ILLOUZ, 2009, p.70) e o que ela mesmo responde tem a ver com a conexão que se estabeleceu entre sedução, diversão e romance inicial. Ao torná-los ingredientes necessários para o casamento feliz, a publicidade também prolonga a necessidade de se realizar práticas de consumo em casal. Dessa forma, a aura de transgressão que o amor carrega, que coloca as relações humanas motivadas pelo desinteresse material acima de tudo, não deixa de possuir um caráter utópico, uma vez que amor e mercado possuem vários pontos de congruência.

Sérgio Costa (2005), sociólogo brasileiro, também nos chama atenção para uma questão importante, que envolve amor e modernidade. Uma vez que o projeto da modernidade é marcado por uma lógica individual de mobilidade social e o indivíduo é definido pela contradição entre ser massa e ser individualizado, como acontece nas metrópoles, por exemplo, o amor é a liga que permite equacionar a existência dentro dessas instâncias tão opostas. Todos sentimos amor, mas é diferente para cada pessoa. Como diria Simmel, “o amor [...] cria seu objeto como produto totalmente original.” (SIMMEL, 2006, p.123) E é exatamente esse processo individualizado, a escolha e a experiência individual, que move a nossa sociedade (COSTA, 2005). Arriscamos dizer que talvez uma das razões de grande sucesso do brega – como nicho musical apropriado e estimulado pela indústria cultural massiva – é sua forte conexão com o amor romântico, fato que o coloca em sintonia com a tal “lógica moderna”.

A partir destas reflexões, mesmo que brevemente, tentamos traçar historicamente a recorrência do amor em produtos que circulam pela cultura e entender que essa recorrência não está livre de questões econômicas e políticas. O amor narrado, encenado e cantado alimenta mercados e ao mesmo tempo que molda, é moldado pela interação que vai se

estabelecendo entre as pessoas e esses mesmos mercados. Nos fez pensar também na ambivalência da música brega que, por um lado, escancara os ideais românticos (nos fazendo tomar consciência), chegando também a recriá-los e questioná-los, por exemplo, na voz das cantoras que assumem a frente de muitas bandas (o segundo eixo, de Soares) mas por outro, acaba expressando um ideal romântico que, mesmo não alcançado ou quebrado, é constantemente buscado.

Compreender o popular ligado à expressão dos sentimentos, e não ao retraimento, como destacado por Martin-Barbero, e o *ethos* consumista da classe trabalhadora, vinculado à artigos de moda e normas menos estritas de exploração sexual, também nos dá dicas para entender a explicitação de condutas sexuais e eróticas próprias do brega.



## Capítulo 2 - ELAS E SUAS TRAJETÓRIAS

"É mais que musa, é mais que estrela, é mais que símbolo sexual, é tudo isso e mais, é demais, a palavra tem duas sílabas como seu sinônimo, deusa, é uma expressão que vem do mundo da ópera onde é aplicada a cantoras excepcionais e caprichosas. Agora caiu na fala popular, virou até verbo. Quando alguém manda muito bem se diz que está divando, que divou, mas qual é o mistério, a receita de uma diva? Receita? Um bocado de atitude, graça e altivez ao pisar no palco, coragem a gosto diante dos desafios, vontade forte no comando da carreira e pitadas fartas de jogo de cintura e autoestima, autoestima é muito importante e brilho, diva brilha, brilha muito."

Pedro Bial, sobre Joelma e Solange Almeida  
Programa *Conversa com Bial* - episódio 29/06/2018



Uma mulher, em primeiro plano, entra em quadro caminhando de costas para a câmera. Olha para trás, sorri. Veste uma blusa azul celeste que combina com o azul do céu ensolarado e se destaca do fundo de areia, que preenche quase todo o plano. A textura da imagem é cheia de grãos, indicando um efeito de filmagem em super8. Não ouvimos nada até uma voz over feminina (que supomos ser a da mulher vista) romper o silêncio. Ela conta: “eu fiquei grávida num domingo de manhã, tinha um cobertor azul de lã escura, Mateus me pegou pelo braço e disse que me fazia a pessoa mais feliz do mundo, me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava, ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado.” Durante a narração, ela começa a correr, está sempre dando risadas, um homem entra em quadro, também de costas, correndo atrás da personagem. A câmera também começa a “correr” em direção ao casal, sem muita preocupação em enquadrar os dois o tempo todo. O rapaz a alcança e a pega pelo quadril, eles começam a rodar, estão sorrindo, a câmera acompanha os movimentos, se aproximando e se afastando do casal.



Figura 12 - A mulher entrando em quadro e o casal correndo.

Quando a voz feminina cessa, a canção *Tudo que eu tenho* começa a tocar. Enquanto ouvimos os versos “Que bom seria ter/ seu amor outra vez/ você me fez sonhar/ trouxe a fé que eu perdi/ e nem eu mesma sei porque/ eu só quero amar você/ tudo que eu tenho meu bem é você/ sem seu carinho eu não sei viver/ volte logo meu amor/ volte logo meu amor” cantados por Diana, ele a abraça por trás (seu rosto quase não aparece). A mulher volta-se de frente para o rapaz, a câmera acompanha tudo, ora enquadrando partes do corpo, como braços e cabelos, ora enquadrando os rostos. Ela coloca seus braços em volta do pescoço dele e joga seu corpo para trás, eles rodam de novo, a câmera gira em torno deles. Muitos sorrisos. Há um corte na imagem e a câmera enquadra rapidamente o rosto do rapaz para, em seguida, voltar-se para o rosto da mulher, ela está de perfil, olhando para fora do quadro, ajeita o cabelo. O próximo plano enquadra os pés e parte das pernas dela, os pés afundam na areia, ela veste uma sandália laranja. A câmera vai subindo até chegar ao seu rosto, novamente em perfil. Ela puxa a alça do *soutien*, que havia escorregado para baixo dos ombros, coloca as mãos na cabeça, trazendo a franja descolorida para trás, a expressão do seu rosto ao olhar para o menino é de alegria e plenitude.



Figura 13 - Casal rodopiando e a mulher ajeitando o cabelo.

Um novo corte e eles estão se beijando e se abraçando. Ela volta a correr, como se estivesse fugindo dele na brincadeira, o seu rosto está sempre em evidência. Mais uma vez assistimos ao casal rodopiando, sorrindo e se beijando até que a câmera dá uma volta em torno da mulher, se aproximando e se detendo no seu rosto. Ela segue sorrindo, a câmera vai se deslocando para as costas dela até a sequência ser interrompida e finalizar com o *fade to white*.

A mulher da sequência descrita é a Hermila, principal personagem de *O Céu de Suely* e essa sequência é a que abre o filme. A jovem nos é apresentada contando algo íntimo e que provocaria grandes transformações na sua vida: a gravidez. Hermila está feliz. O tom da sua

voz também sugere alegria, empolgação e paixão. A câmera acompanha Hermila quase o tempo todo, voltando-se para Mateus em momentos muito pontuais, indicando, então, quem é a protagonista da narrativa. A câmera se movimenta de maneira livre, girando, lembrando um pouco as filmagens caseiras. Os sorrisos, a mão que ajeita o cabelo e a franja, os pés que afundam na areia, despreocupados, o olhar sempre buscando Mateus, sempre para fora, marcado por uma alegria profunda, dessas que dão a impressão de que tudo está onde deveria estar porque a plenitude do amor se faz presente. É desta forma que o filme nos materializa Hermila.

Diana, que canta *Tudo que eu tenho*, é uma das poucas vozes femininas da música brega das décadas de 1960 e 1970. E seu canto, nesta sequência, nos ajuda a entender quem é a personagem principal. Antes da canção surgir na sequência, Hermila fala do presente que recebeu do namorado: um CD com suas músicas prediletas, algo que nos leva a inferir que *Tudo que eu tenho* estaria entre elas. Aliás, esta pista nos leva a pensar que as canções do filme, de um modo geral, estariam contidas neste CD. São canções que dialogam com a região onde Hermila cresceu (interior do Ceará), conforme demonstrado anteriormente.

As palavras na voz de Diana embalam e envolvem a personalidade de Hermila, uma moça jovem, de 21 anos, que largou tudo e foi embora com Mateus por paixão, como Hermila mesmo diz aos 8 minutos e 40 segundos do filme: “a maior paixão do mundo”. A canção, além de reforçar o gosto e a questão romântica na vida da jovem apaixonada, destaca a importância do relacionamento e antecipa, sem o espectador perceber, a própria história. Os versos já têm como realidade a partida do ser amado, e o desejo do eu lírico é de que ele volte, já que sem seu amor seria impossível viver. Assim, além de antever o que a Hermila vai viver - a partida do companheiro - a canção reforça a atmosfera de amor, de paixão e a impressão de que Hermila está entregue a esses sentimentos<sup>37</sup>.

Nos planos que se seguem, o fundo parece estar em movimento, tudo está meio tremido. No lado direito do quadro de perfil, vemos os olhos de uma mulher. Em seguida, a cabeça e o braço de uma criança, de costas para a câmera e de frente para uma janela. Logo entendemos que Hermila, com seu filho no colo, estão no interior de um ônibus. O som do veículo em movimento acompanha toda a sequência. Do lado de fora, a estrada e o céu azul.

Hermila está em trânsito, está voltando. Aos poucos entendemos que Hermila está regressando para Iguatu, onde vai encontrar a tia Maria e a avó. A cidade pequena tem as ruas

---

<sup>37</sup>As relações entre essa canção, a nostalgia e o tempo das lembranças de Hermila estão discutidas nas páginas 105 e 148.

de terra batida, bicicletas passando, crianças circulando e o céu sempre ensolarado. A placa “Aqui começa Iguatu” demarca o território no qual Hermila vai entrar.

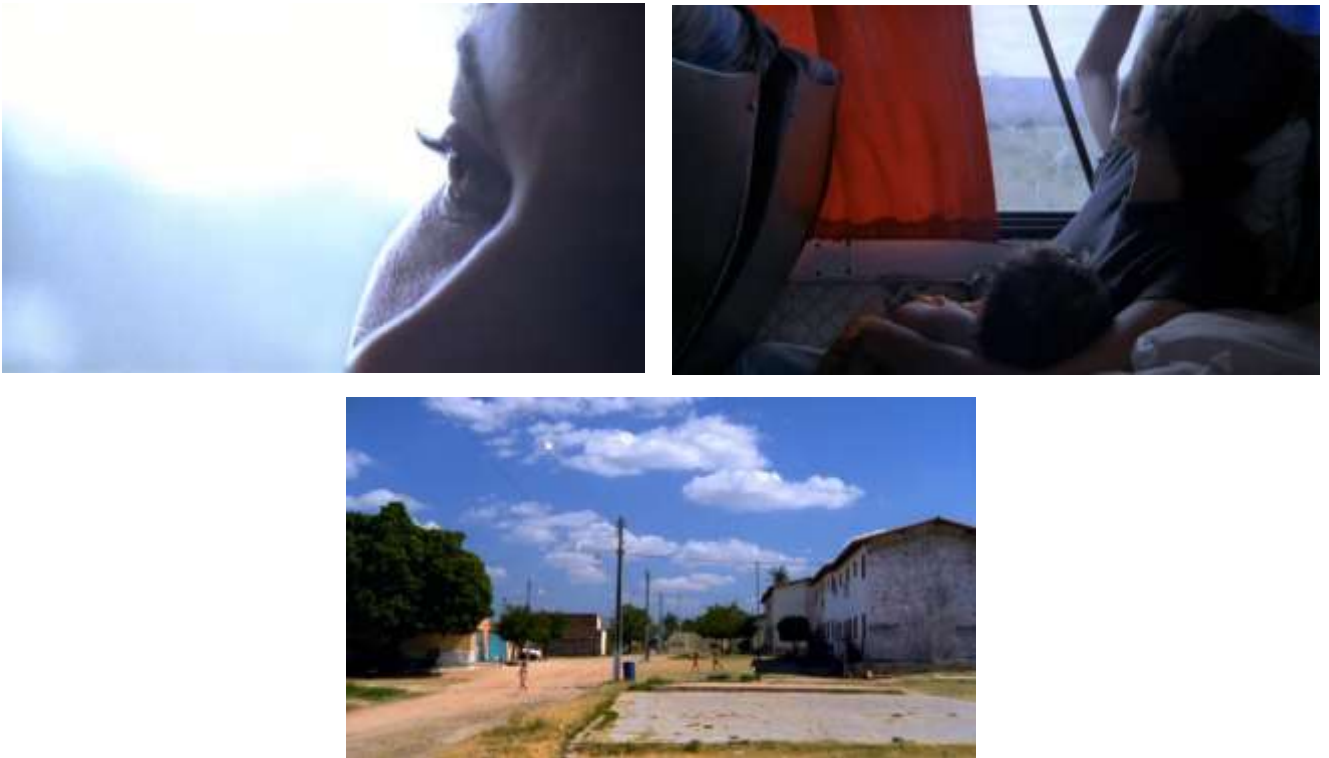


Figura 14 - Hermila e o filho no interior do ônibus, rumo à Iguatu.

É assim que a narrativa vai construindo a trajetória de Hermila, tão comum a muitas brasileiras e brasileiros, que possuem a vida marcada pelas migrações. Saem das cidades do interior em direção as grandes capitais, buscando melhorias de vida. Hermila e Mateus foram buscar outras perspectivas em São Paulo, mas, como ela diz à tia, “Dava pra ficar mais lá não”, “A vida era boa, mas lá é tudo caro”, o que nos leva a crer que encontraram muitas dificuldades em manter as condições para eles e o filho pequeno. Como escreveu Sandra Sousa, “Frequentemente, os baixos níveis de escolaridade e a falta de formação profissional, ocasionam o deslocamento de migrantes do interior, para as grandes cidades, inserindo-se, estes, em atividades de baixa remuneração no mercado de trabalho, minando-lhe as suas expectativas.” (2011, p. 148).

O combinado é que Mateus chegue um mês depois, para juntos recomeçarem a vida. O plano do casal é montar uma barrquinha de CDs e DVDs piratas no mercado principal da cidade, mas, enquanto ele não chega, Hermila fica na casa de sua avó e vai se virando como pode, vendendo rifas de *whisky*. Em meio aos telefonemas para o companheiro e ao cotidiano da pequena cidade, ela encontra refúgio nas saídas noturnas, na dança, nas bebidas, conforme

veremos ao longo da narrativa. Assim, consegue escapar um pouco do cansaço e do peso das responsabilidades de uma gravidez precoce, não planejada.

Na primeira noite em Iguatu, ela está do lado de fora da casa da avó, fumando e deitada na calçada, ouvimos o choro intenso e estridente do seu filho, Mateuzinho. A tia senta do lado dela e pergunta se o menino chora assim toda noite, Hermila diz que sim e emenda, com um meio sorriso no rosto: “ai, às vezes dá vontade de deixar ele no mato e sair correndo”.

Com o correr dos dias, os conflitos se instalam, pois a remuneração maior parece vir da avó, que trabalha em um restaurante. A chegada de mais duas pessoas obviamente afeta o orçamento geral da casa. Em dado momento, vemos Hermila na cozinha preparando alguma comida. Ela abre a geladeira e chama pela avó, dizendo que acabou o tomate. A avó, meio sem paciência, responde que tudo acabou. Hermila avisa que Mateus vai mandar algum dinheiro e a avó, desconfiada, pouco reage. Talvez aqui, a avó já tivesse entendido ou pressentido o que iria acontecer à neta. Hermila volta depois de uma partida que causou ressentimento à família, chega sem o companheiro, com o filho e muitas promessas. A avó certamente enxerga a situação de outra perspectiva, ainda inacessível à jovem. Situação que talvez já tenha testemunhado outras vezes ao longo da vida e que, embora a narrativa não delimite, podemos imaginar que ela mesma tenha vivido.

Hermila está entre um jogo de forças que de um lado a atraem para a pulsante experimentação sem qualquer compromisso, típica dessa fase da vida, e de outro a fazem encarar ou, pelo menos, não esquecer a realidade da maternidade. Após alguns telefonemas sem conseguir falar com Mateus, ela vai até a rodoviária esperar o ônibus que vem de São Paulo, ele não aparece. Hermila vai se angustiando até a última tentativa em contatar o rapaz: “Como assim se mudou? Pra onde? Não tá vindo pra cá, não? Ai se ele aparecer tu diz pra ele que eu tô morrendo de saudade, diz que eu amo ele, viu? Tá, mas é que, tá bom, Celeste, tá, tchau.” Desliga o telefone, é noite, poucas luzes na cena, ela e a tia, que está ninando Mateuzinho, estão no breu, uma luz suave lateral recorta a silhueta delas, o vento faz balançar o cabelo e as roupas, Hermila fica um pouco calada na frente do orelhão até começar a caminhar, “Mateus sumiu”, diz ela.



Figura 15 - Hermila recebe a notícia que Mateus "sumiu".

O abandono faz envergar ainda mais as forças opostas que atravessam Hermila. Os sonhos viram ruínas, as expectativas convertem-se em frustração e dor, dor que não é expressa verbalmente, mas corporalmente. O semblante de Hermila se fecha, uma tristeza sutil sublinha a personagem, a bebida e o sexo são as formas mais imediatas de atenuar o sofrimento. Mais uma vez, a trajetória de Hermila reflete a de outras tantas mulheres que, abandonadas pelos companheiros, tornam-se mães solitárias, acumulando papéis e responsabilidades e, ainda, tendo que lidar muitas vezes com o julgamento preconceituoso de uma sociedade que as condena. Embora atualmente esta questão tenha avançado, esse panorama ainda é preponderante em cidades pequenas como, por exemplo, a própria Iguatu, retrato clássico de uma sociedade marcada pelo patriarcado e por uma moral religiosa.

Em uma situação como a de Hermila, o pai não assume nenhuma responsabilidade, simplesmente decide sumir e ainda acaba sendo naturalizado pela sociedade que, em um olhar estrutural, não cobra e não responsabiliza os homens. A cena em que Hermila vai visitar a mãe de Mateus escancara esta questão. Hermila se ressentida com a atitude da ex-sogra, que lhe diz que seu filho tem apenas 20 anos, como querendo justificar o sumiço e a irresponsabilidade do rapaz. Hermila sai da casa da mulher, no entanto, deixa bem claro, "seu filho é um sacana". Vemos ela caminhando com o menino no colo por uma estrada de terra, o choro de Mateuzinho é estridente e se sobressalta aos ruídos de movimento da rodovia.

Além de ilustrar a indiferença do pai e o acobertamento pela mãe, a cena mata qualquer esperança que Hermila pudesse ter ao ir encontrar a sogra. A responsabilidade recai toda sob Hermila, como se ela tivesse engravidado sozinha. A mãe do garoto apenas reproduz velhas formas de enxergar e tratar as mulheres: sempre culpadas. Sabemos que não é incomum, em casos de estupro, por exemplo, a vítima ser apontada como culpada, afinal, quem mandou usar roupa curta?<sup>38</sup> Nesta cena, é como se a mãe de Mateus dissesse: Hermila, quem mandou você acreditar nele? Quem mandou engravidar? Assuma, então, sozinha, as consequências!

E quem mandou? O irônico é que é esta mesma sociedade – marcada, diga-se de passagem, por uma forte moral cristã e hegemonicamente masculina – que parece “mandar”. Como escreveu Hari Kunzru, “Por gerações, foi dito às mulheres que elas são ‘naturalmente’ fracas, submissas, extremamente emocionais e incapazes de pensamento abstrato. Que estava

---

38 Faço referência ao caso da menina de 16 anos estuprada por 33 homens no Rio de Janeiro, em maio de 2016. Muitos comentários atribuindo às roupas que as mulheres vestem ou aos lugares que frequentam, as causas para a ocorrência dos estupros vieram à tona, o que iniciou grandes debates acerca da cultura do estupro e violência estrutural. Para mais informações sobre o caso e a repercussão gerada, acessar: <https://journals.openedition.org/amerika/8070?lang=es>

‘em sua natureza’ serem mães em vez de executivas, que elas preferiam entreter visitas em casa a estudar Física das Partículas.” (2000, p. 25) ou, falando especificamente sobre o cenário brasileiro, a socióloga Lourdes Bandeira afirma “Lutamos muito para quebrar a ideia-imagem vigente de que – *o destino da mulher é a família, a casa e, no máximo, além da costura, ser professora primária. Atividades estas designadas como boas, mais adequadas para as mulheres.*” (2010, p. 148)

Embora, felizmente, tem se vivido alguns avanços na luta declarada por Lourdes Bandeira, casos como o de Hermila são bastante recorrentes. De acordo com uma pesquisa realizada pelo IBGE em 2016, em 10 anos o Brasil ganhou mais de um milhão de famílias formadas por mães solas. Um milhão de homens ausentes, seja por escolha ou não. Anne Rammi, ativista do Mamatraca<sup>39</sup>, ainda declara: “No fundo, toda mãe é meio solo na sociedade machista em que vivemos, que compreende o cuidado com os filhos como tarefa de mulher”<sup>40</sup>, ampliando as reflexões acerca de ser mãe na nossa sociedade.

Carregando as ruínas das idealizações, asfixiada pela aridez e inércia de Iguatu, Hermila decide mover-se. Vai até a rodoviária pedir informações sobre o lugar mais distante, “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”, “Mais longe? Mais longe como assim?”, “O lugar mais longe daqui”. Porto Alegre, Pelotas, Joinville, Itajaí, Curitiba. Porto Alegre. R\$ 454,50. Hermila vai partir mais uma vez. Como escreveram Alessandra Brandão e Ramayana Lira, a trajetória de Hermila é

Espiral, pois a volta a impulsiona para além do seu destino primeiro: ao mesmo tempo em que promove um reencontro, guarda o conflito da inadequação, expondo suas transformações na experiência de ‘outro’ e sua inconformidade diante do entorno, que já não reconhece como seu. É preciso tornar a partir, continuar o fluxo como forma de se revalorizar e se reconfigurar, buscar um sentido na perspectiva de sujeito contemporâneo, esquivo e esquivo na experiência nômade, esparramada na movência que resiste à sobrevida. (BRANDÃO; LIRA, 2012, p. 8)

Entre lavar os carros no posto de gasolina e os encontros com Georgina, sua nova amiga, Hermila a sonda sobre os valores que cobra pelos “programas”. E é ao som do forró que ela vai primeiro anunciar a “sua” rifa. Ela oferece ao homem com quem estava dançando. Neste momento, afastados do centro da festa (dá para ouvir a música *Eu não vou mais chorar*, da Aviões do Forró, ao fundo) enquanto ainda dançam, trocam intimidades que a

39 Plataforma online formada por várias blogueiras que tem como objetivo ampliar o espaço de voz das mães na internet. Idealizado por Anne Rammi. Para mais informações: <https://www.mamatraca.com.br/>

40 Citação retirada da matéria “Ser mulher e ser mãe no Brasil é ter pouca (ou nenhuma) colaboração”, disponível no site: <https://noticias.bol.uol.com.br/especiais/ser-mulher-no-brasil-machuca#ser-mulher-e-mae-no-brasil-e-ter-pouca-ou-nenhuma-colaboracao>

câmera não mostra. E conversam: “Compra a minha rifa”, “O quê? Como é teu nome menina?”, “Suely. Tá valendo, comecei a vender hoje, compra!”. O rapaz a olha, dá um sorriso. Os dois balançam no ritmo da música. Hermila masca um chiclete, seus brincos de plástico também balançam. O casal continua se tocando, ele torna a olhá-la e pergunta o que ela está rifando. Hermila, sem hesitar, responde “uma noite no paraíso”, ele solta uma gargalhada, ela também ri. Hermila torna-se, então, Suely. Liberta-se daquele jogo de forças, rompe para encontrar o novo: a nova perspectiva, o novo destino, um novo movimento e novo sujeito, outra Hermila. Ela escolhe fraturar-se, desdobra-se em Suely e vai transitar por territórios desconhecidos, desestabilizando a ordem normativa. A experiência é nômade, ser nômade dentro de si mesma. Mover-se, fora e dentro. No caso de Hermila-Suely a necessidade de sair dali gerou o mover dentro, para encontrar a outra. Rompe a suposta unidade da identidade, indo ao encontro do descontínuo, do incoerente, como diria Judith Butler.

Para Butler, o sujeito não é uma entidade preexistente, essencial. Nossas identidades são construídas, o que significa que elas podem ser reconstruídas, sob "formas que desafiem e subvertam as estruturas de poder existentes". (SALIN, 2002, p. 23) Embora Butler postule sua crítica à metafísica da substância pensando nas questões de sexo, gênero, prática sexual e desejo, isto é, à ideia de que há um sujeito prévio a toda escolha de gênero possível, podemos pensar como Hermila desintegra sua "substância" ao se metamorfosear como Suely - a sua face que desafia as forças econômicas, que compreende as vantagens de vender o corpo por um dia sem, no entanto, sucumbir à prostituição. Uma face que incomoda e afronta a "paz" da sociedade e da família. Hermila se reconfigura como Suely e se força à não estagnação interna e a não submissão aos julgamentos e papéis que lhe são automaticamente atribuídos.

De novo, ela e a tia caminham no breu, enquanto a tia vai comprar cigarros, Hermila espera, está iluminada apenas na lateral do seu corpo, ela olha para frente. A tia vem vindo e elas começam a andar pela calçada até que Hermila vai diminuindo o passo, a tia chega a sair do quadro quando Hermila diz que vai se rifar. A voz em off da tia indignada pergunta, “oxe mulher, que ideia de puta é essa?”, Hermila responde em seguida, se defendendo, “puta nada, puta trepa com todo mundo, eu só vou trepar com um cara”. Faz-se um breve silêncio, elas se olham, Hermila continua, “quero ser puta não, quero ser porra nenhuma”. Ela olha para a tia novamente, que não responde nada, e começa a andar. A câmera acompanha Hermila e deixa a tia para trás.



Hermila decide rifar o próprio corpo como forma de viabilizar a saída de Iguatu, “reinventa-se como Suely, corpo-mercadoria autoconsciente” (BRANDÃO; LIRA, 2012, p. 7) para buscar novas trajetórias. Ao fazer isso, ela

Desliza para lugares estigmatizados pelas práticas sexuais consideradas ilegítimas, na persistência de um sistema de relações de gênero heteronormativo, segundo o qual existem ‘as mulheres boas, honestas’, que, em suas relações de intimidade, procuram conjugar o amor e a fidelidade com um único parceiro, enquanto algumas ‘outras tendem a desconstruir estes ideais, rejeitando o casamento, a maternidade, relacionando-se com muitos homens e comercializando o uso de seu corpo’. (SOUSA, 2011, p. 150)

Essas representações dualistas, que buscam separar o “mundo do lar” e o “mundo do mercado econômico” como completamente opostos geram classificações impostas arbitrariamente e em consonância com valores da “família tradicional”, machistas e puritanos. “De Prostitutas a Garotas de Programa, uma ampla variedade de mulheres é classificada como de má índole, natureza devassa, aquelas ‘com as quais os homens não deverão ter relacionamento sério e casar-se’.” (SOUSA, 2011, p.150) Ao tornar-se Suely, Hermila passa a provocar tensões dentro da ordem pré-estabelecida. A conversa entre ela e João exemplifica essa provocação. Achando graça sozinha, ela pergunta: “João, cê ficaria comigo se eu fosse rapariga?”, “Quê?”, “Se tu ficaria comigo se eu fosse puta?”, ele olha pra ela e só consegue responder, “Tá doida é?”, se aproxima dela, dá um beijo em seu rosto, “Eu adoro tu”, ele volta para seu lugar na cama e, olhando para a televisão, solta: “que história!”.

A partir de então, Hermila passa a ser vista e tratada de outro modo. A avó comenta sobre os olhares diferentes da cidade para com ela. De tão inconformada, bate várias vezes no rosto da neta. Esta cena termina com a avó a expulsando da casa e a forçando a pedir desculpas. Hermila, contrariada e chorando, pede desculpas e sai da casa imediatamente. O fato de Suely “existir” faz com que a cidade passe a olhá-la de outro jeito, a reprovando e a condenando.

Outra cena também ilustra os deslocamentos forçados que Hermila-Suely agencia: não importa quem seja, qualquer um seria obrigado a conviver com ela e com os próprios preconceitos. Hermila vai oferecer sua rifa a um homem, que está empilhando umas caixas de papelão em um dos guichês do mercado. Até ela dizer o que está rifando, eles conversam abertamente, ele é simpático com ela, eles dão várias risadas. Quando ele entende que ela está se rifando, a expressão facial dele muda bruscamente, o sorriso desaparece, ele sai de trás do balcão e empurra Hermila com força, “Sai daqui!”. Hermila se recusa a sair do recinto, mantém-se firme e enfrenta o rapaz, dizendo que o mercado não é dele.

Hermila vai, então, desestabilizando a ordem da cidade e, embora sinta medo (como confessa à sua tia), externamente ela se mantém forte, corajosa. Ela está agora em uma loja de roupas, em frente ao espelho, experimentando uma blusa, está feliz. Olha para a vendedora, que segura Mateuzinho no colo, e sorri, indicando que gostou e que vai levar a peça de roupa. A mulher, então, chama Hermila para o fundo da loja, a olha com ar de superioridade, “é Sueley né? teu nome?”, a jovem tenta se desvencilhar, a mulher puxa Hermila pelo braço com força, ela diz “meu cunhado comprou uma rifa de uma PUTA com cabelinho metade loiro, metade ruim”, e bate na cabeça de Hermila. Mateuzinho começa a chorar neste momento. A mulher prende Hermila contra a parede, e ela responde “Se teu cunhado quer me comer, o problema é dele”. A mulher, irritada, a ameaça: “eu devia é te encher de porrada, viu”, Hermila revida, sem vacilar: “vem, que eu arranco teu olho”. Ela consegue se soltar da mulher e sai do quadro.



Figura 16 - Hermila enfrentando as reações agressivas.

As reações agressivas vão pipocando ao longo do filme, revelando os preconceitos, os tabus, o colapso. É um retrato de como as mulheres que cruzam a fronteira do “ser respeitável” são vistas e tratadas, realidade que ninguém nega existir, mas que, tampouco, é levada à público afim de avançar as discussões. Aqui, mais uma vez, a culpada é a puta, é a mulher. O cunhado, que comprou a rifa, e todos os outros homens, não saem do lugar confortável, acobertado. Como se não tivessem poder de escolha, como se o que precisa ser eliminado é a oferta da puta e não o *modus operandi* do casamento tradicional que perpetua a desigualdade dos papéis de gênero. Virginie Despentes, em seu livro, provoca algumas reflexões sobre a prostituição, dentre elas destacamos uma em especial, que nos faz pensar sobre o casamento e expõe as tensões vistas nesta última cena descrita, entre Hermila e a vendedora.

Se a sua atividade (a das prostitutas) é liberada de todas as pressões legais que atualmente exercem sobre ela, então, a posição da mulher casada se torna, de repente, menos interessante. Porque se se banaliza o contrato da prostituição, o contrato matrimonial aparece claramente como de fato é: um intercâmbio em que a mulher se compromete a efetuar certo número de tarefas ingratas, assegurando, assim, o conforto do homem por uma tarifa sem competência alguma. Especialmente as sexuais. (DESPENTES, 2007, p. 51)

A autora cria, então, uma conexão entre a manutenção do casamento e a prostituição enquanto atividade ilegal. Para que o primeiro possa continuar possuindo a importância que lhe foi atribuída, o segundo também deve continuar como é: ilegal e invisibilizado.

No filme, a vendedora da loja vai para cima de Hermila seguindo um instinto de proteção, de proteger o que a ela foi ensinado como importante. Nesse sentido, o patriarcado é um sistema complexo pois as suas “peças” estão interconectadas: os valores construídos e ensinados servem para manter a ordem, conservar o lugar do homem, acarretando sempre em perda de autonomia para as mulheres.

Hermila provoca deslocamentos. Desloca-se, como descrevem Brandão e Lira, de sua “subjetividade anterior, entregue, romântica”, e que “mesmo estando às margens, nas franjas do capitalismo, produz trajetórias que a emancipa de discursos vitimizantes e de má-consciência” (2012, p.12). Ela vai traçando seus próprios mapas: “Como o cabelo bicolor, sua identidade se desdobra na transformação do próprio nome, tornando-se, temporária e estrategicamente, um corpo-mercadoria a quem chama Suely”<sup>41</sup>. Estratégia que funcionou, mesmo que ela tenha pagado um preço alto: seu desconforto na cena com o ganhador da rifa é visível mas, como escreve Despentes, “o dinheiro é a independência” (2007, p.66) e “tendo em conta que o mundo econômico atual é o que é, é dizer, uma guerra fria sem piedade, proibir o exercício da prostituição em um marco legal adequado é proibir a classe feminina de enriquecer-se e tirar vantagens da sua própria estigmatização.” (DESPENTES, 2007, p. 70)

Hermila-Suely consegue pagar a passagem e ainda deixar uma boa quantia para a avó, que fica com Mateuzinho. De novo, a janela e a estrada tremendo estão ao fundo do rosto de Hermila que, agora, está de perfil no lado esquerdo do quadro. De fora, vemos a estrada. A câmera se movimenta e enquadra centralmente o ônibus, que segue estrada afora com o céu azul ao fundo. Uma moto entra no quadro e segue o ônibus. É João, de colete azul. A moto emparelha com o ônibus e Hermila o vê pela janela. Mas o ônibus avança. Hermila sorri, como quem diz não ao que poderia ter sido outro amor. Ela escolhe voar.

---

<sup>41</sup> Ibid., p.16



Figura 17 - Hermila avista João pela janela, sorri, o ônibus some do horizonte e João regressa sozinho.

\*\*\*\*\*

Duas mulheres estão em um banheiro. A câmera, fixa e levemente rebaixada, as enquadra de perfil. Uma delas, que está agachada na frente do vaso sanitário, se levanta apoia uma das mãos na parede e, vai em direção a pia, que fica ao lado do vaso sanitário, colocando-se em segundo plano. Enquanto ela abre a torneira e joga água em sua boca, a outra, que estava em pé atrás, se agacha no mesmo lugar. Vemos a moça se contorcendo com um dos braços apoiado na parede. Em meio à batida eletrônica ouvimos, em volume bem baixo, um som emitido pela sua boca. Embora não seja possível visualizar o que sai da boca, seus gestos sugerem vômito. Ambas estão com a mesma postura, encurvadas, uma diante do vaso e a outra da pia. As duas vestem roupas curtas e possuem cabelos cumpridos, a primeira tem os cabelos bem pretos, a segunda em tons castanhos.



Figura 18 - Movimentação das mulheres no banheiro.

A que estava vomitando olha para cima e puxa a descarga. Levanta e também vai em direção à pia e se abaixa para jogar água na boca. Em pé, as duas agora, se olham no espelho da pia. Elas estão quase lado a lado. Cada uma retira um batom guardado no bolso e, de forma simultânea, abrem o produto, inclinam levemente o corpo em direção ao espelho e passam o batom nos lábios. Há um corte para um salão escuro, com algumas luzes coloridas. Pessoas passam na frente do quadro. Outras duas mulheres, enquadradas dos ombros para baixo, dançam agachadas. Um abdômen masculino nu surge na tela, entre dois corpos femininos que, no plano seguinte revelam-se ser o das moças do banheiro.



Figura 19 - Gesto simultâneo de passar o batom.

As duas mulheres são Jaque e Shelly, as protagonistas de *Amor, Plástico e Barulho* (2013) e a sequência em destaque é a que abre o filme. Jaque é a cantora e Shelly e o rapaz são dançarinos da banda *Amor com Veneno*. Estão colados uns nos outros, dançando de forma bem sensual. Eles sorriem. A câmera enquadra o salão de cima, de onde parece ser o palco, e agora vemos uma parcela maior do espaço. Há muitas pessoas conversando e circulando pelo lugar, as mesmas mulheres de antes que estavam rebolando juntas agora são enquadradas de corpo inteiro, há outras duas perto delas. As quatro vestem roupas apertadas e curtas e seguem dançando.

A posição e os gestos sincronizados de Jaque e Shelly no banheiro, sempre uma ao lado da outra, invocam a imagem de um espelho. Aliás, é diante de um espelho que o gesto mais sincrônico entre as duas ocorre. O espelho já foi alvo de reflexão metafórica em escritos de algumas autoras como, por exemplo, *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf e *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Como escreveu Caroline Almeida, nestes dois textos o espelho é tido como "ferramenta de legitimação da centralização do homem como o "eu" - a quem tudo se referêcia - e da mulher como o "outro". (ALMEIDA, 2018, p.86) Virginia Woolf, diante da inquietação provocada pela ausência de condições materiais e validação social para que as mulheres se tornem escritoras e artistas, vê que elas "têm servido há séculos como

espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural", portanto, "a alegoria do espelho é de importância suprema porque recarrega a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Exclua isso e o homem morre, como o viciado em cocaína quando privado da droga". (WOOLF, 2014, p. 30)

Já Beauvoir faz uso do espelho como metáfora da mulher e de seu corpo, superfície outra, mas necessária, na qual o homem se projeta sem, no entanto, ser limitado a ela. Assim, a mulher espelho, a mulher outro "é tão necessária à alegria do homem e a seu triunfo, que se pode dizer que, se ela não existisse, os homens a teriam inventado." (BEAUVOIR, 2009, p.197)

No entanto, a imagem do espelho criada no âmbito do filme carrega uma outra conotação. Além da figura masculina não entrar no jogo de reflexos e projeções, esse existir-espelho das duas personagens foi algo concebido pela própria roteirista e diretora do filme. Em uma conversa com a Renata Pinheiro, ela diz:

Uma é o espelho da outra, entende? Uma é o presente e a outra é o passado. Existe essa associação entre uma e a outra, como se o tempo fosse cíclico, até meio pessimista pensar assim, como se nada fosse mudar, vai acontecer com você o que aconteceu comigo e tal, mas eu também não podia deixar isso tão explícito, então era importante colocar no mesmo lugar, porta a porta, tem várias cenas que se repetem, que uma espelha a outra, a coisa do beber água, tem uma depois tem a outra... (PINHEIRO, 2018)

Jaqueline inicia a sequência levantando-se da frente do vaso sanitário e apoiando as mãos na parede para chegar até a pia. Shelly repete os gestos, a posição e a postura. É também a mão apoiada na parede que a ajuda a chegar até a pia. Mas, a ação espelhada fica mais evidente no momento de tirar o batom do bolso e passar nos lábios. Portanto, logo no início do filme uma relação entre elas é sugerida: o existir-espelho - como estamos chamando. Mas não o espelho que simplesmente replica a imagem ou que separa o mundo em real e virtual. Tomamos a imagem do espelho não como aquela que reflete o mundo, mas que o continua. O espelho produz quem está à sua frente e esse alguém produz a imagem no espelho. Sendo uma o espelho da outra, Jaqueline e Shelly se (re)produzem constantemente.

O espelhamento não é mera repetição, mas sim produção constante de outros, de outras. O espelho não replica, ele inverte, é um duplo eu, um outro. Não existe hierarquia em quem inicia a ação entre elas, passado e presente se misturam e elas se criam mutuamente. São as faces de uma mesma trajetória. O fato delas morarem porta a porta, da mão de Shelly, que escorrega pelo tronco do namorado, virar a mão de Jaqueline no show com o Allan, delas beberem água, se olharem no espelho depois do show, de vermos Shelly sofrendo, deitada na

cama, após a queimadura na praia e chegando ao final do filme, termos Jaque, na mesma configuração, deitada em sua cama, sofrendo com a labirintite - são alguns exemplos da reiteração desses espelhamentos, de como, na imagem, uma vai continuando e produzindo a outra.

Uma das cenas do filme parece brincar com esse espelho, esse outro invertido, que também nos produz. Jaque está na copa da casa onde moram, a banda está passando pelo momento de declínio e ela já está em um processo de pressentir o fim de sua carreira como cantora. Em um fundo verde vemos uma colher em primeiro plano e o reflexo de Jaque de ponta cabeça na face interna do utensílio, isto é, o seu reflexo invertido. O reflexo está se olhando, fica um tempo se encarando, olha pra nós também. Depois de alguns segundos, ela troca o lado da colher para a sua face externa. O reflexo deixa de ser invertido, seu rosto ocupa um espaço maior na colher e está distorcido. Ela se olha, vai virando o rosto mas mantém fixo o olhar, se analisando, se descobrindo, como quando nos olhamos em um espelho e nos damos conta de que o que aparece refletido também faz parte da gente. Há um corte para um plano aberto, revelando Jaque sentada na mesa da cozinha, se reconhecendo e desconhecendo diante da colher. Nos parece que essa cena faz um comentário sobre esse processo de autoconhecimento, de encarar-se, de se ver em si mesma, invertida, distorcida, de se ver numa outra, outra Jaque e/ou outra Shelly, pois marca, no filme, o início de uma nova postura, de uma nova ação: fechar um ciclo, vender as roupas de musa, reatar o contato com a filha e a mãe, escolher voltar para elas, escolher se aproximar de Shelly.

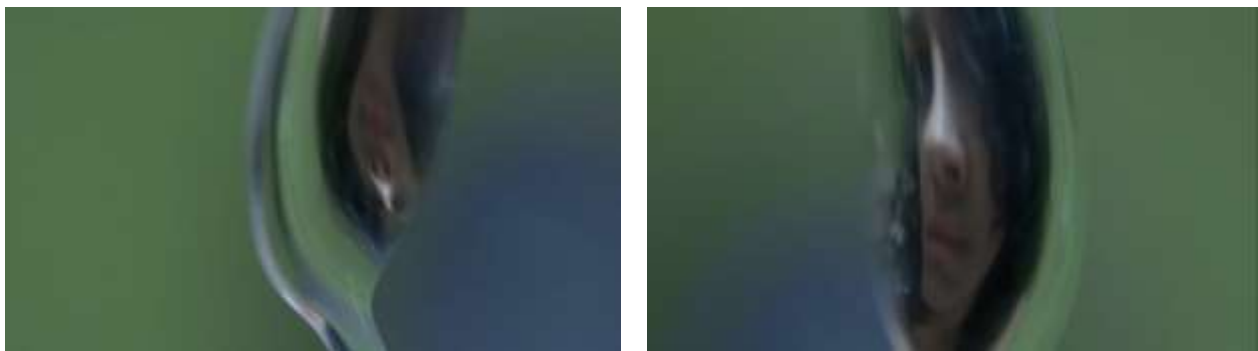


Figura 20 - Os reflexos de Jaque na face da colher.

Outro aspecto que marca o fluxo narrativo ao longo de todo filme é a presença de elementos plásticos. Desde a invocação no título do filme aos vários copos plásticos que aparecem em cena, os baldes, as samambaias artificiais que decoram a casa, os brincos e anéis utilizados pelas personagens, os lustres de garrafa pet da boate que sedia os shows de brega, a garrafa pet cortada que serve para guardar o sabão em pó na cena em que Shelly está lavando

o seu quarto, o vaso de flor ao lado da cama de Jaque no hotel, o manto de plástico que Shelly segura na cena em que ela e Allan estão no mar, as sacolas pelas ruas do Recife, as barracquinhas que vendem uma infinidade de objetos do tipo 1,99 e o guarda sol que serve de teto para as barracquinhas. Tudo isto consolida no filme uma espécie de conceito: o das relações “plásticas”. Relações utilitárias, substituíveis e descartáveis que permeiam a nossa sociedade. Trocas muito baseadas em um valor material, mas destituídas de valores éticos ou morais e de uma reciprocidade afetiva. O filme tece esses comentários também em relação ao espaço urbano, há alguns planos que mostram o entorno do bairro onde o Shopping Rio Mar foi construído, casas sendo demolidas, a obra avançando, o lixo boiando no Rio Capibaribe. Coisas que supostamente não servem mais, por isso são derrubadas, descartadas, vão dar lugar ao novo empreendimento capitalista.

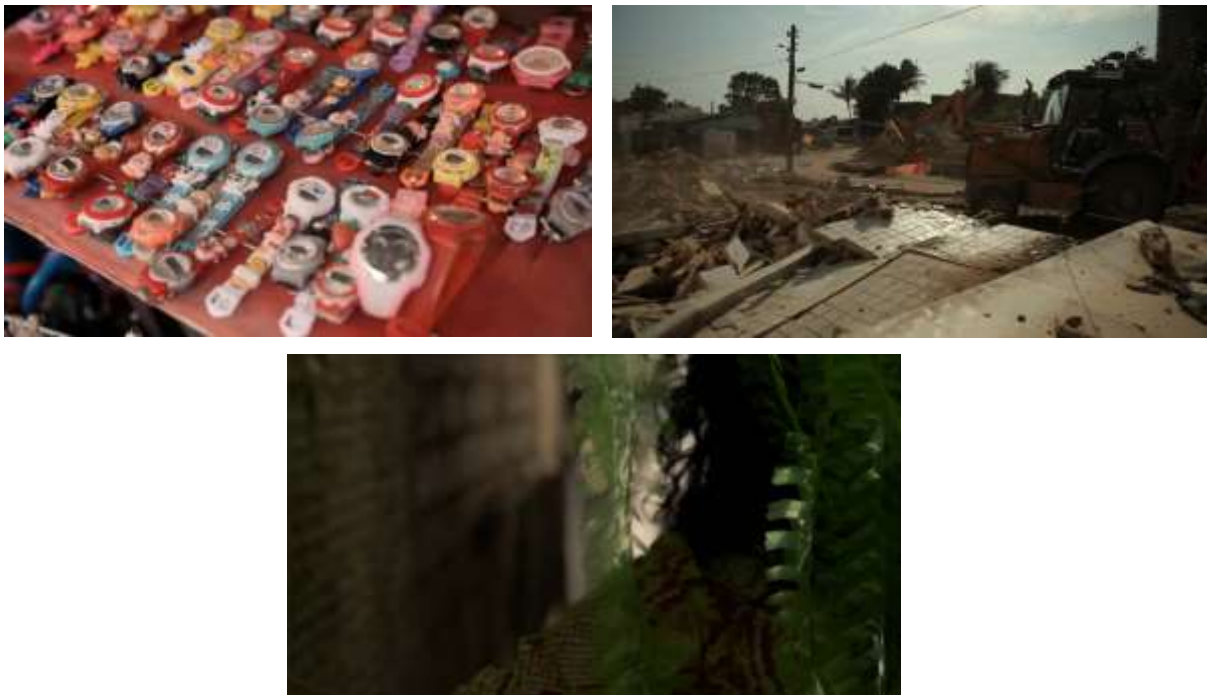


Figura 21 – Relógios do tipo “1,99”, a samambaia de plástico em primeiro plano e casas sendo demolidas.

O plástico aparece como metáfora para essas relações por se tratar de um material geralmente barato e de fácil descarte, embora represente um problema ambiental grave. Uma das falas de Jaque no filme ilustra muito bem essa crítica no âmbito do universo da música brega. A banda da personagem está fazendo uma turnê pelo interior de Pernambuco, ela e as duas bailarinas estão no quarto de um hotel. Jaque já nos apresentou traços de cansaço e desilusão com a vida que leva, e na cena em questão ela reclama da falta de estrutura do hotel e do playback que foi obrigada a fazer no show daquela noite. Faz uma retrospectiva de sua carreira, demonstrando como já trabalhou muito para chegar onde chegou quando, então,



emenda, em tom raivoso e rancoroso: "o negócio de sucesso? É descartável, feito um copinho de plástico bem vagabundo, que quando tu tá usando ainda ele se rasga todo e aí tu vai usando até a última gota, até a última gotinha. O tempo vai, amassa mais ainda e joga fora."

Essa descartabilidade presente em circuitos musicais, nos quais muitos e muitas artistas buscam a fama e o sucesso, pode ser percebida na própria dinâmica do mercado do entretenimento, em que diversas bandas surgem instantaneamente, lançam hits, alcançam grande sucesso e repentinamente caem no mar do esquecimento. São, em certa medida, utilizadas pela indústria, geram lucro e logo são descartadas e substituídas, porque a lógica que rege este mercado é muito pautada nas trocas materiais.

Nos parece que o elemento plástico também aparece, aqui, como símbolo para a plasticidade das imagens que bombardeiam a nossa sociedade. Nos tornamos uma sociedade cada vez mais plástica neste sentido. Desde a televisão até as telinhas de redes sociais como, por exemplo, o instagram, são infinitas as imagens produzidas e consumidas em um único dia.

Somando-se a isso existe também a dimensão da imagem da mulher. O corpo feminino torna-se uma imagem, um "objeto" a ser contemplado, consumido e descartado. Algumas das discussões feministas mais recentes pautam e problematizam as propagandas de marcas de cerveja, por exemplo, que exploram o corpo feminino para vender seus produtos<sup>42</sup>, consolidando uma cultura machista que coloca a mulher e seu corpo em um lugar passivo, o de sempre ser olhada e objetificada para gerar prazer para o homem. Laura Mulvey, em 1975, escreve "Visual Pleasure and Narrative Cinema", texto canônico para a teoria feminista do cinema que busca explicar o fascínio pelo cinema Hollywoodiano a partir de noções da psicanálise. A autora se propõe a investigar o prazer visual através do voyeurismo escopofílico e do fetichismo<sup>43</sup>, ambas estruturas formativas que, para ela, tomam o personagem masculino como o ativo e controlador da narrativa e a mulher como a personagem passiva, sem poder e submissa aos desejos do homem. Embora atualmente outros paradigmas que escapam do binarismo da psicanálise sejam utilizados na teoria de cinema feminista, esta primeira perspectiva foi importante para desconstruir e abalar um certo tipo de narração e representação da mulher.

---

<sup>42</sup> Alguns exemplos de propagandas com teor machistas podem ser encontradas nos seguintes links: <https://tudosobrefeminismo.com/as-mulheres-nos-comerciais-de-cerveja/>  
<https://super.abril.com.br/sociedade/os-10-comerciais-de-cerveja-mais-machistas-dos-ultimos-tempos/>  
<https://mindminers.com/pesquisas/conheca-campanhas-criticadas-por-abordagens-machistas>

<sup>43</sup> Ambas as noções fazem referência à teoria freudiana, o primeiro conceito refere-se ao prazer, à gratificação erótica ao olhar para alguém sem ser visto; o segundo, refere-se à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher, para atingir a satisfação erótica. De acordo com E. Ann Kaplan, é o medo da castração que está por trás do fetichismo. (1995, p. 31)

Diante dessas problematizações e reflexões acerca da imagem da mulher e dos seus significados construídos ao longo dos anos, Renata Pinheiro sobrepõe outra camada de significação crítica à plasticidade - quando a conecta com essa questão da maneira como as mulheres e seus corpos são olhados.

Eu filmei em 2013 e, na verdade, eu não vou te dizer que eu estava com uma elaboração assim tão forte do feminismo, mas eu já era feminista, até pela educação que eu recebi e tudo, então, pensar que essas mulheres, seja na música brega ou em outras músicas, utilizam da sua própria imagem no palco como um elemento que é sim encarado nessa sociedade patriarcal e machista como um elemento de descarte. É uma escravidão da beleza, a mulher tem que realmente estar o tempo inteiro construindo sua própria imagem e fazendo aquela imagem ser sedutora e atraente. Esse tipo de pensamento, que é bem triste, é o de muitas meninas novas, que buscam a fama pela fama, pra aparecer. Tem meninas que começam em blogues também, abrindo mais a questão da fama, e ficam nessa roda louca da manutenção dessa pseudo fama que não é muito sustentável, né... E tudo muito em função da imagem, então, é muito vazio, tudo muito vazio e eu coloquei, é uma crítica bem forte até no próprio título Amor, Plástico e Barulho, o plástico é sim nesse sentido do descartável, do industrializado. (PINHEIRO, 2018)

Esse plástico descartável aparece nos elementos de cena, na relação com a cidade, motiva a crítica à imagem da mulher e à busca pela fama, aparece na fala da Jaqueline e, como disse Maeve Jinkings<sup>44</sup>, na própria trajetória da personagem, que sendo uma mulher relativamente jovem já experimenta o declínio dentro da profissão.

Embora o plástico carregue todo esse tom crítico, existe também um aspecto positivo por ele evocado. Podemos pensar o plástico como material maleável, capaz de assumir diferentes formatos, que vai dar lugar à novas formas e novas utilidades, formando-se um ciclo de renovação que faz parte da vida. Em relação a isso, podemos considerar a própria relação das duas personagens dentro dessa perspectiva plástica: o velho - ou o mais experiente - dando lugar ao novo, um ciclo se renovando, espaços sendo deixados e sendo novamente ocupados. Talvez por isso o filme também reflita a questão do tempo, passado e presente misturados e a recusa em aceitar os novos ciclos, os novos tempos. Há uma tentativa de permanecer na situação, de querer-se conservar no presente, tanto por parte de Shelly como por parte de Jaqueline.

O conflito maior do filme gira em torno dessas trajetórias opostas que se cruzam. De um lado, há o processo de Jaque, de ter conseguido conquistar um lugar em sua carreira, mas começar a se dar conta de que isso não vai se manter, de que isso já não a preenche. Ela está desiludida e cansada da profissão e da banda, vai percebendo que já não cabe mais naquele universo. Em uma cena, logo no início do filme, aos 9:20 minutos, ela e Allan (com quem tem

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida pela atriz à essa pesquisa. Ocorreu no dia 31 de julho de 2018 na casa da atriz em Recife.

um relacionamento amoroso) estão no quarto. Allan é um homem mais jovem e acaba de assinar um contrato com o mesmo empresário da banda de Jaque. Durante essa negociação, Jaque é deixada de lado e tratada de forma machista, fato que a deixa ressentida. Jaque está nua, deitada na cama, ele está muito empolgado, diz que ainda vai fazer muita música e cita Chico Science: "Sonhos não morrem, apenas adormecem na alma da gente." Jaque o olha sem muita expressão e responde: "ultimamente pra mim sonho é bom pra dormir."

Os tempos áureos já passaram, a banda se encontra em declínio, sem nem sequer lançar canções novas, a rotina e a precariedade das condições de trabalho começam a pesar. Jaque não tem a mesma disposição e a mesma expectativa de antes, o tempo de seu corpo é outro. Renata Pinheiro explica que embora a personagem Jaqueline tenha surgido no roteiro poucos meses antes das gravações do filme, a sua inclusão foi extremamente importante porque, além de complementar o drama de Shelly também materializou alguns dos conflitos da própria diretora: "Quando ela surgiu foi também uma projeção dos meus conflitos, como mulher e a questão da idade, então, ela nasceu com muita força, porque fala de mim também, minha idade, tudo isso." (PINHEIRO, 2018)

Se Jaque e Shelly são o espelho uma da outra ou, como sugeriu Maeve Jinkings, são "duas possibilidades de uma mesma mulher", nesse sentido, Jaque e Renata também formam um espelho. Renata cria e produz Jaque como uma de suas facetas, como um outro eu. Mundos que continuam, que se perpetuam, vida e arte se espelhando e se produzindo constantemente.

Outras questões constituem a complexidade da personagem Jaqueline, o que nos faz compreender melhor os seus conflitos. Jaque também é mãe: a sua filha vive com a avó e a relação entre elas parece ser distante. Antes de iniciar uma discussão com Allan, ela o pergunta se a menina está bem e se perguntou por ela. Ele a repreende por não ter ido ver a filha naquele dia, dando-nos a entender que Jaque é uma mãe ausente e que quem vai até a casa da avó para levar a ajuda financeira e ter notícias da menina é ele. Somada à essa escolha de abdicar da maternidade, há o alcoolismo. No início do filme isso fica mais pronunciado. No dia em que Jaque, Shelly e Rubi vão até a praia, Jaque toma cerveja e cachaça e, alguns planos depois, já aparece alterada, ri sozinha, faz comentários como se estivesse conversando consigo mesma.

De volta à casa, Jaque vai até o quarto de Shelly para levar o remédio para a moça que está deitada na cama sofrendo com as queimaduras de sol, resultantes do dia em que passaram na praia. Jaque faz alguns comentários que sugerem a sua falta de sobriedade, como, por exemplo, que ela trouxe cerveja com o troco do remédio e que quer dançar. Em seguida

emenda "ai, que povo chato". Jaque usa um tom de provocação, quase deboche, beirando à inconveniência de quando se ultrapassa certo nível de consumo alcoólico. Ela e Allan deixam o quarto de Shelly e vão até uma mesa que está cheia de garrafas de cerveja vazias, eles começam a conversar e a discutir. Jaque parece cambalear algumas vezes e a discussão aumenta porque Jaque não hesita em criticar Allan em relação ao episódio com o seu empresário. Ela fala o que pensa, sem qualquer filtro, tenta empurrar o rosto dele até que do quarto de Shelly ouvimos os palavrões e os chingamentos. Após a discussão, Jaque retorna ao quarto de Shelly e começa a trocar olhares com o Pirata, então namorado de Shelly. Uma tensão sexual entre os dois se cria, ela está sentada com uma das pernas dobradas na cadeira, começa a esfregar seu joelho e a olhar para o homem, que retribui com um olhar de sedução enquanto passa creme no corpo de Shelly. Ela fica olhando para ele com a boca semiaberta, como se estivesse sentindo prazer, toma um gole de cerveja, ele diz para Shelly que precisa ir, Jaque esboça uma expressão do tipo "entendi" e os dois saem do quarto. Após o show da banda *Amor com Veneno*, Jaque e Pirata aparecem se beijando na frente de Shelly e Allan, o que acaba gerando um desconforto entre as duas mulheres.



Figura 22 - Jaque mostra a cerveja que comprou para Shelly e em seguida se dirige à mesa, onde vai discutir com Allan.

Jaque aparece consumindo cerveja em outros momentos do filme. Por exemplo, na cena final, em um bar, Shelly pede para que Jaque fique e traga a filha para morar com elas. Jaque responde que é uma bêbada louca, explicitando essa questão. Esse traço da personagem pode ser visto como a maneira que ela encontrou para lidar com aspectos internos, com conflitos que inclusive só são verbalizados através do consumo alcoólico. A bebida a faz relaxar e escapar do cansaço da realidade, uma realidade que é precária, sem estrutura para as condições de trabalho e que a obriga a relevar situações dentro de um circuito musical machista. Cria um “alívio” diante da dureza da vida que leva.

Quando não está bêbada, Jaqueline é mais fechada, permanece na “casca” criada para dar conta da sua realidade. Sua trajetória é marcada por muito trabalho, era "camelo", como

ela mesmo diz e sabe usar sua beleza e sensualidade a seu favor. No entanto, isso não a protege de uma sensação de insegurança. Em vários momentos do filme, Jaque se dirige à Shelly chamando-a de menina ou pirralha, talvez em um ímpeto de demarcar certa experiência e, com isso, afirmar seu "valor". Por exemplo, na cena em que apresenta Allan à colega, ela a chama de “novata”. Na praia, ao lhe passar o copo com cachaça, chama-a de pirralha e na cena em que está passando mal no seu quarto, mais uma vez a chama de menina.

A complexidade de Jaque a faz escorregar entre luz e sombra todo o tempo. Não sabemos, por exemplo, se ela realmente quis “poupar” Shelly por conta do desconforto com as queimaduras na pele, ou se existia outra intenção por trás de não incluí-la na ida ao programa de televisão. Na cena em que Jaque aparece cantando no programa e Shelly a assiste pela televisão, também há essa indefinição: existe um olhar que quer seduzir, próprio da performance de Jaque, mas existe também uma brecha para um tom provocativo, como se Jaque soubesse que seria vista por Shelly e, por este motivo manda, então, o “beijinho” especialmente pra ela, que ficou em casa.



Figura 23 - Jaque mandando o "beijinho" para Shelly.

A sequência de Jaque e Shelly no quarto, após chegarem da turnê, também deixa transparecer algumas das camadas ambíguas que constituem a personagem. Ela está deitada, triste e chorando. Seu rosto está em primeiro plano e, ao fundo vemos Shelly entrando no quarto. Ela chama por Jaque, que não responde e continua com a mesma expressão. Shelly chega mais perto da cama e, sem que vejamos seu rosto, dá as instruções sobre o remédio que comprou. Jaque responde meio impaciente que já sabe.

Shelly pergunta se ela está melhor e o que ela tem. Jaque, no primeiro impulso, responde que não tem nada. Ficam uns segundos em silêncio até dar mais informações. Fala que é labirintite, Shelly pergunta o que é, Jaque respira fundo, endurece um pouco o tom de voz e diz “doença da noite, menina. Isso é de ficar ouvindo som alto no pé do ouvido dessa vida aí que a gente leva”. Ao falar da vida que leva é possível perceber raiva e rancor na sua voz. Depois, emenda, com a voz mais suave, como que conformada: “isso é da profissão, viu”.



Figura 24 - Jaque chorando até Shelly entrar no quarto e elas começarem a conversar.

Jaque permanece de frente para a câmera e de costas para Shelly, sua expressão de sofrimento se mantém. Shelly pega a sacolinha com o remédio e vai até a penteadeira preparar o remédio. Ouvimos o som da cartela de comprimidos sendo manuseada e da água sendo colocada em um copo. Nesse momento, Jaque a olha pelo canto do olho, sem alterar a posição do corpo. Presta atenção no que a jovem está fazendo. Shelly vai se encaminhando para sair do quarto quando Jaque deseja boa sorte à jovem, que irá substituí-la no show daquela noite. A câmera se eleva para enquadrar o rosto de Shelly, que agora está em foco. Ela volta a entrar no quarto, dá um sorriso sutil e pergunta se pode pegar um lápis de olho emprestado e morde os lábios demonstrando um pouco de ansiedade em relação à reação de Jaque. Esta apenas aponta para a penteadeira, Shelly abre a maleta de maquiagem e se senta em frente ao espelho. Jaque, ainda com o semblante triste, pela primeira vez movimentava o seu corpo, virando-se em direção à jovem para olhá-la.



Figura 25 - Shelly pergunta à Jaque se pode pegar o lápis de olho, a veterana apenas aponta e em seguida se movimentava para olhar a jovem.

Essa sequência, além de demarcar uma nova relação e aproximação entre as duas personagens, também nos aproxima das dores de Jaque. Ao ver a personagem triste e

chorando, o *pathos*<sup>45</sup> é mobilizado, pois sabemos, pelas sequências anteriores, que ela já não aguenta mais a vida que leva, está cansada e frustrada. Sentimos pena pela personagem que, em algum grau, também sente pena de si mesma, pois já compreendeu que chegou ao seu limite. Nos aproximamos mais da personagem não só através do *pathos*, mas por percebermos que a máscara de mulher dura e fechada se desfaz no momento que ela percebe um ato de carinho e cuidado por parte de Shelly. Ela se “desarma” e resolve desejar boa sorte. Já não precisa sustentar qualquer aparência e o caminho está aberto para dissolver qualquer tensão que tenha existido entre as duas mulheres. Além de mobilizar o *pathos* de maneira mais pronunciada, a cena explora também o deslize de uma certa moral que costumeiramente empareda vilãs e mocinhas, moral própria do melodrama canônico. Em entrevista com a atriz Maeve Jinkings, ela conta que durante a fase de leitura do roteiro algumas pessoas da equipe de arte e figurino se dirigiam a ela chamando a personagem de Jaqueline de vilã. Maeve comenta que entre ela, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira as personagens não eram colocadas dentro desta dualidade, e achou sintomático várias pessoas considerarem como vilã uma mulher “independente”.

Por que ela é a vilã? Essa mulher que deixou a filha pra ser criada pela avó porque ela foi cuidar da vida dela, que é muito livre sexualmente, que fala o que pensa, que é alcoólatra, que tem uma certa dureza mesmo, porque foi, por outro lado, fruto do que a vida fez dela, então, essa mulher era vista pela equipe do filme como vilã. Eu acho isso muito sintomático. (JINKINGS, 2018)

A fala da atriz, além de trazer à tona uma reflexão sobre maneiras de ver e rotular determinadas personalidades femininas, que acabam esbarrando em estereótipos que conformam uma lógica machista, nos remete também ao conceito de imaginação melodramática. Como se esse impulso de rotular as personagens de mocinha ou vilã, bem e mal, respondesse à busca, ao anseio de encontrar e legitimar uma instância moral que foi diluída pela modernidade, pelas transformações sociais da transição entre os séculos XVII e XVIII.

Embora a imaginação melodramática atravessasse e constitua nossas subjetividades, fazendo-nos ter a tendência a rotular entre bem e mal, o filme explora as nuances das personagens, afastando-se de uma classificação monofacetada e de uma polarização moral. Ao revelar as frustrações e o sofrimento de Jaque, a cena anteriormente descrita expõe a sua fragilidade e sua abertura em relação à Shelly, assim como mostra a preocupação e o cuidado

---

<sup>45</sup> O *pathos* é um dos elementos chave que, de acordo com o autor Ben Singer, constitui o gênero melodrama. Se refere ao sentimento de pena evocado dentro da narrativa. Para maior detalhamento, voltar ao tópico *Diálogos com o melodrama*, no primeiro capítulo.

de Shelly, demarcando na narrativa o início de uma aproximação entre elas, sem provocações, ironias, competição e distância. Neste sentido é que pensamos o deslize da moral canônica, pois coloca em evidência estados e qualidades que fazem parte da natureza humana, complexificando as fronteiras do julgamento. Como escreveu Mariana Baltar, narrativas fílmicas contemporâneas, como as de Fassbinder, Almodóvar, Haynes, Jabor e outros, tem se apropriado do melodramático, porém o reinventando, forçando fissuras e deslizes na ideologia burguesa, que esteve sempre tão intimamente ligada ao gênero. (BALTAR, 2007, p.135) Portanto, a moral simplista que define heróis e vilões vai dando lugar a outra, “de natureza mais oscilante”<sup>46</sup>.

Assim, se olharmos para Jaqueline veremos que existe determinação, força, coragem para não levar desaforo, liberdade para experimentar sua sexualidade, autopromoção e, por outro lado, existe orgulho, antipatia, insegurança, dor, mágoa, rancor e cansaço - que vão se misturando em um jogo humano de luz e sombra.

O flerte com o melodrama e o melodramático se materializa também através da própria música brega, tema que será explorado com maior profundidade no terceiro capítulo deste trabalho e em algumas cenas específicas em que Shelly aparece, que incorporam traços da matriz popular pautada no excesso melodramático.

Sabemos que Shelly é recém-chegada a Recife, é a nova bailarina da banda *Amor com Veneno* e aspira se tornar uma cantora de brega. O sonho da personagem é também o de muitas outras jovens que saem do interior do país decididas a adentrar no mundo da fama. Percebemos em Shelly uma vitalidade e empolgação típicos da juventude, de quem está descobrindo um universo de possibilidades. Logo no início do filme, a banda está concentrada no pequeno quintal da casa onde Jaque vive e Rubi – o coreógrafo da banda – vem descendo as escadas chamando todos para ensaiar. Enquanto vemos Dona Luzia regando as plantas, ouvimos, em voz off, Rubi avisando sobre a apresentação no programa de televisão *Brega Show*. Nesse momento a câmera enquadra Shelly, que fica muito feliz e deslumbrada com a notícia, ela sorri, leva as mãos até a altura do peito e exclama “mentira!”, como quem duvida da possibilidade diante de tanta alegria. Enquanto a jovem não se cabe de tanta felicidade, os outros integrantes da banda parecem não se impressionar, a outra bailarina está encostada em um dos pilares e chega a bocejar enquanto a conversa prossegue. Jaque indaga Rubi sobre qual música eles apresentariam, Rubi diz que vão levar a mesma música e Jaque, com tom de insatisfação, responde: “Hermano, a gente precisa levar música nova.” Eles começam a passar

---

<sup>46</sup> Ibid., p.134



os novos passos da coreografia, a câmera volta a colocar Shelly em primeiro plano, ela continua radiante, enquanto Jaque, em segundo plano, desaprova balançando a cabeça.

Nas próximas cenas a aspiração de Shelly vai sendo revelada verbalmente, como quando ela está com o namorado, o DJ Rodrigo Pirata e, em meio aos toques e a troca de intimidades, Shelly pede para que ele grave uma música com ela. Antes de irem à praia, assistimos ao vídeo que o namorado fez para Shelly, atendendo ao seu pedido. A partir de uma estética que mistura fotos tiradas da internet e fotos posadas de Shelly, frases de amor e frases prontas de sucesso, margens cheias de brilho, flores, corações e a canção *Eu te amo*, da banda Explosão Techno Brega, ficamos conhecendo um pouco mais sobre a personalidade e os gostos de Shelly.

As poses mandando beijo, o imaginário das flores no cabelo, o sonho de conquistar o mundo, “a estrela que nasceu para brilhar” materializam a jovem sonhadora, ambiciosa e romântica. O vídeo, que também cumpre a função de apresentar a personagem, carrega consigo um certo excesso visual, presente na quantidade de cores e adereços nas bordas das fotos. Há também um excesso na performance musical, marcada por uma forte carga emocional na voz da cantora (impregnada de eco) e de timbres metálicos e estridentes, tanto nos teclados quanto das batidas eletrônicas.

Enquanto Shelly e Rubi terminam de assistir o vídeo, Jaque, que está na calçada da *lanhouse*, apressa os dois para irem curtir o dia de folga na praia. Shelly caminha em direção à Jaque e fala, em tom de brincadeira, para a amiga se acalmar pois ela nasceu para brilhar e o povo quer vê-la. Neste momento, Shelly ocupa todo o quadro, a câmera está na sua altura, cortando o rosto de Jaque, que está atrás da jovem, porém, é possível ver os lábios de Jaque fazendo um gesto de desdém enquanto Shelly brinca, já dando indícios do desconforto entre elas.



Figura 26 - Frames do vídeo feito por Pirata para Shelly.

Os excessos são reiterados ao longo da narrativa e em diversas vezes aparecem associados de forma mais explícita à Shelly. Outro elemento que surge associado à personagem são os vídeos de internet que irrompem no fluxo narrativo. Os vídeos são fruto da pesquisa que a própria Renata Pinheiro fez por vídeos mais acessados na web. Eles mostram trechos de desenhos animados e reportagens de jornais, crianças cantando, cachorros que riem, pessoas discursando, entre outros. Na concepção de Renata, esses vídeos se associam ao arco dramático de Shelly, vão pontuando os estados emocionais da personagem, criando uma conexão entre o filme e o próprio universo brega, que se utiliza muito da internet e dos vídeos para se promover, divulgar, fechar contratos. Como disse Renata, a internet “facilitou muito, então eles [artistas bregas] começaram a se tornar conhecidos e a serem contratados pra shows, tudo através disso. Então eu acho que o filme vai muito por esse viés assim, da comunicação pela internet.” Renata traz para a própria forma do filme um aspecto que marca a dinâmica do universo musical retratado. Ao fazer isso, ela aprofunda o retrato sobre a cena brega e também incorpora na construção dramática de Shelly um aspecto recente do mercado brega, conectando, mesmo que sutilmente, a personagem à geração mais jovem, à nova dinâmica flutuante que a internet trouxe e que não existia na geração do brega romântico a qual Jaque representa. A canção de Allan dedicada à Shelly, *bye-bye amor*, também nos é apresentada com a mesma estética de vídeos na internet, como se nós, espectadores, estivéssemos realmente assistindo ao clipe em algum canal da internet. Até a qualidade da imagem nos lembra a baixa resolução típica de algumas produções do YouTube.

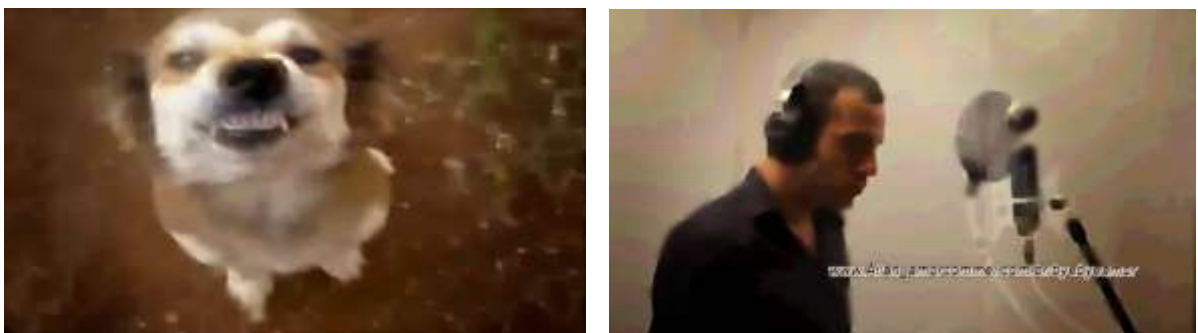


Figura 27 - Frame de um dos vídeos que acompanha o arco dramático de Shelly e o "clipe" de *bye-bye amor*.

No dia seguinte ao do passeio na praia, Shelly acorda e percebe que está sozinha em casa, ela pergunta para Dona Luzia onde estão todos e a senhora lhe explica que saíram para o programa de televisão. Shelly fica desolada. Assiste a banda pela televisão e resolve ir até o mercado. Andando por um dos corredores cheios de produtos, a sua expressão é de tristeza, está olhando para as prateleiras cabisbaixa. Ouvimos, em segundo plano, o latido de cachorros e o movimento da rua. Ela passa pelos desodorantes, abre um dos frascos, respira

profundamente para sentir o cheiro, fecha, dá um suspiro de desânimo e devolve o produto na prateleira.



Figura 28 - Shelly desolada no mercado, decide sentir o cheiro de um dos desodorantes.

Dá uns passos para trás, olhando para a prateleira de baixo quando começa a soar uma melodia assumidamente não diegética. É uma canção que o DJ Dolores compôs especialmente para o filme<sup>47</sup>, que começa com efeitos sonoros agudos e faiscantes, que lembram o som de varinhas mágicas em desenhos animados e contos de fada. O próximo plano mostra a prateleira de embalagens de tintas de cabelo ocupando todo o quadro, focos de luz aparecem rodando por todo o plano. A voz de uma mulher começa a cantar os versos: *“Você tem toda uma vida em suas mãos; pra fazer o que quiser acontecer; se a noite for de medo e escuridão; haverá sempre uma luz no amanhecer”*. A melodia é acompanhada também por um coro feminino que cantarola “oh, oh, oh, oh” em notas agudas e descendentes, reforçando a sensação de esperança e criando uma atmosfera onírica. Um mundo mágico se descortina para a personagem. Em uma das embalagens os lábios cor de rosa da modelo começam a piscar. Neste mesmo instante, Shelly respira forte, como quem está prestes a conseguir algo que não acreditava ser possível, seu rosto se ilumina, ela pega a embalagem dos lábios piscantes, olha para o produto, sorri, certa de que aquilo é o melhor a se fazer. Shelly sai do quadro, o coro feminino continua, timbres eletrônicos fazem a transição para a voz masculina, que canta: *“Eu sou carne, som e osso e sou mulher; procurando minha estrela lá no céu; sei que um dia tudo vai ser bem melhor; doce vinho com sabor de amor e mel”*. Enquanto ouvimos os versos, ela vai até o caixa, paga pela compra (sua postura e expressão mudaram completamente se comparadas ao início da sequência), coloca os produtos na sacola, olha para a moça do caixa, sorri e sai do estabelecimento.

<sup>47</sup> Embora a canção não figure na trilha musical oficialmente divulgada, DJ Dolores a apelidou de "tema do mercado".



Figura 29 - Luzes invadem a prateleira das tintas de cabelo, Shelly muda o semblante ao escolher levar o produto.

Existe uma reiteração entre música e atuação. Shelly torna-se mais dramática e a canção pontua tanto o seu estado emocional quanto a virada que a tinta de cabelo motivou nela. Ou seja, a canção é responsável por construir na cena uma atmosfera onírica e de esperança, pois a letra funciona como um lembrete para que a jovem, devastada, não deixe de acreditar, mesmo diante das dificuldades.

A entonação das vozes e a sua atuação não deixam dúvidas sobre como ela está se sentindo. Assim como também não há dúvidas de que é a tinta de cabelo que vai provocar a mudança externa, que vai ser o “divisor de águas”, já que além de ter um plano específico para a prateleira do produto, os focos de luz não diegéticos chamam a atenção e reforçam a importância da tinta. Shelly escolhe justo a embalagem que está no centro do quadro, a dos lábios piscantes. A construção da cena não abre espaço para qualquer ambiguidade.

O *pathos* também é um elemento fundamental na sequência, porque sabíamos que Shelly queria muito participar do programa de televisão. A sua atuação ao começar a olhar os produtos no mercado marca a sua tristeza, e é possível que nos aproximemos mais dela por compreendermos sua frustração. A nova expressão de Shelly, após olhar para as tintas de cabelo, denuncia de forma muito clara a mudança do seu estado emocional e chega a ser até divertido pelo excesso de expressão - se pensarmos na ação da cena: comprar a tinta de cabelo. Toda a configuração da sequência também não deixa dúvidas ao espectador sobre a sua função na narrativa. Portanto, além da verbalização pela letra da canção, podemos experimentar nessa cena uma retórica pautada no excesso, na exacerbação, na emoção intensa, na obviedade, elementos que dialogam com o melodrama e que acabam sendo conectados de forma mais explícita e intensa à personagem Shelly.

A partir deste momento, Shelly se fecha e vai revelando um lado que não é tão ingênuo. Após a cena no mercado, vemos Shelly sentada na mesa da cozinha preparando a tinta do cabelo, Rubi está cozinhando e Jaque está no fundo, bebendo água. Não há diálogos e o rosto de Shelly expressa uma tensão no ar, um incômodo. A sobrancelha levantada denuncia

sua seriedade e ela permanece a cena toda olhando para frente. Na sequência seguinte, a tensão entre as duas fica explícita. Durante o show da banda, Shelly sai da marcação da coreografia e vai para frente do palco, entra na frente de Jaque, manda beijo para o público, se coloca entre os cantores, dança, canta e passa as mãos nos cabelos de Jaque, o que deixa a veterana bastante incomodada. Após o show, assistimos ao rosto de Shelly, olhando fixamente em direção à câmera. Há um ponto de luz que se movimenta rodeando o rosto da jovem, revelando partes do rosto e deixando outras no escuro. Esse movimento de rodear o rosto com a luz, juntamente com o seu olhar fixo, cria uma aura de suspense e o efeito da luz transforma as sensações transmitidas. Shelly nos encara, numa mistura que vai de uma expressão maligna à confiante.

Quando Shelly vê o seu ex-namorado e Jaque juntos, ela interrompe o beijo dos dois, se coloca de frente para Jaque e cantarola: “ontem foi meu, hoje ele é seu, mas amanhã será de outra, vai estar beijando outra boca”, enquanto entoa os versos ela coloca os dedos nos lábios de Jaque, que a empurra. Rubi se aproxima e tira Shelly do recinto. Rubi e o outro bailarino estão junto com Shelly, que não fica calada e segue fazendo provocações. A sua postura é de não “abaixar a cabeça”, nem “levar desaforo” e, também, de se valorizar, chegando a dizer “ele sabe que eu sou gostosa loira ou morena”. Portanto, assim como com Jaque, outras nuances de Shelly começam a ser reveladas. Ela deixa o estereótipo de menina deslumbrada, ingênua e “boazinha” e banca as provocações, encara Jaque e quebra o acordo tácito de permanecer no fundo do palco, como bailarina. A polarização moral torna-se turva, a possível dualidade entre bem e mal se dissolve.





Figura 30 - Shelly nos encara, após o show, e provoca Jaque.

O filme, ao mesmo tempo em que explora questões da competição feminina, também aborda a sororidade, tema que será, de certo modo, retomado no terceiro capítulo. É fato que muitas das canções bregas cantam e conformam essas situações competitivas. No entanto,

embora exista essa tensão na narrativa, o conflito terá outro encaminhamento, será resolvido e a relação das duas ganhará novos contornos, repleta de afetos fortalecedores



 Voltando ao brega: a figura feminina no mundo das estrelas 

No primeiro capítulo, vimos alguns nomes femininos que fizeram e fazem parte da música brega desde as décadas de 1960 até os dias de hoje. A partir dos eixos propostos por Soares, pôde-se observar a eclosão de uma cena brega protagonizada por mulheres, influenciada e estimulada em grande parte pelo sucesso que a banda *Calypso* estava fazendo, que tinha como cantora a artista Joelma. Desde então, vem se consolidando uma estética própria que tem em seu interior a recorrência de temáticas, jeitos de cantar, de se vestir, de se comportar e que possibilita também um ambiente de parcerias profissionais e trocas entre as artistas. Vejamos, a seguir, alguns dos nomes que compõem a cena feminina.

Vale a pena ressaltar mais uma vez a complexidade e a maleabilidade que constituem a música brega, fazendo com que muitos outros nomes fiquem de fora. A ideia deste tópico é fazer um perfil das cantoras, com algumas informações pessoais e pontos que nos chamaram mais a atenção em suas trajetórias e performances. Nos utilizamos deste formato (o perfil) com uma intenção inspirada na de Renata Pinheiro: trazer para dentro desta pesquisa a forma e a estética que constitui o universo da música brega, a partir de um “link” com a maneira como essas informações são encontradas na internet. Biografias reduzidas são bastante comuns em blogues de música brega, nos perfis de redes sociais (como facebook e instagram) - que são espaços muito importantes tanto para a divulgação do trabalho das cantoras quanto para uma autopromoção - e nos seus canais do YouTube. A seleção por esses nomes se deu pela recorrência em que são citadas como ícones dentro de seus gêneros musicais (em outros trabalhos) e pelo fato de serem nomes importantes dentro do desenvolvimento da música brega e do forró eletrônico, muitas mantendo-se na ativa até os dias de hoje. Como o repertório de cada uma delas é enorme, não seria impossível, no escopo deste trabalho, realizar uma análise mais detalhada e aprofundada de suas canções. Portanto, o que norteou a seleção das canções mais marcantes foi o quanto elas fizeram e fazem sucesso e quais delas possuem, hoje, o maior número de acessos, seja de visualizações no YouTube, seja no topo das listas de mais ouvidas (nos sites de letras de música).



## PERFIL DAS DIVAS



### Waleska, a Rainha da Fossa

É natural do Espírito Santo e seu primeiro compacto foi lançado em 1962. Teve uma carreira bastante produtiva, com mais de 20 discos gravados, entre eles, se destacam: *Uma noite na fossa* (1968), *Waleska na Fossa* (1971), *A Fossa* (1974), *Palavras Amigas* (1979) e *Êta, dor de cotovelo* (1981). Foi apelidada no fim dos anos 60/início dos 70 por Vinícius de Moraes como a Rainha da Fossa. Segundo ela, ele dizia que “Waleska tem a canção certa para a dor exata”. Em 2011, Waleska é homenageada e num vídeo<sup>48</sup>, disponível no YouTube, ela comenta um pouco sobre o seu apelido e a recorrência temática. Ela diz: “Porque o Brasil inteiro estava na fossa, na fossa política, na fossa... A música de fossa, a música de dor de cotovelo era moda, hoje a fossa é outra coisa, mas na época era cult estar na fossa.” Na maior parte dos vídeos recentes, Waleska aparece com figurinos escuros, vestidos de gala cumpridos, não se movimenta muito no palco, ficando até sentada, como no vídeo da homenagem. A atmosfera de seus shows é mais sóbria, sua expressão é cerrada e o andamento de suas canções é sempre mais lento. É interessante notar que Waleska começou a sua carreira na mesma década que muitos outros cantores bregas (mencionados no primeiro capítulo) e existe a semelhança temática, inclusive: a recorrência da fossa como principal motivo das suas canções. Mas, se buscarmos por seu nome no YouTube ou no Google, Waleska não é rotulada como brega, o que nos faz refletir sobre essas tensões classificatórias que emergem no campo cultural. Waleska não é taxada como brega por conta de sua origem e classe social? Ou porque suas performances realmente são marcadas por uma certa contenção, que se afastaria do imaginário brega? Mas, e as temáticas amorosas? A dor de cotovelo? Não são suficientes para que ela seja lembrada também como artista brega? Talvez, mais importante do que definir se sim ou se não, seja tomar como ponto de partida as aproximações e afastamentos dentro de qualquer gênero musical e observar o que as suas canções provocam, o que produzem, quais problemáticas acionam, como marcam. Se prestarmos atenção aos comentários de usuários do YouTube nos vídeos de Waleska (e de todas as cantoras a seguir) veremos comentários que revelam como as músicas produzem e criam experiências para as pessoas, como a partir das canções os sujeitos veiculam o que escutam às suas próprias experiências, observações essas que são exploradas no livro *Canção Romântica* organizado por Martha Ulhôa e Simone Luci Pereira (2016), fornecendo chaves outras de leitura e escuta à música romântica.

Waleska faleceu em 2016 e, sem dúvida, foi a Rainha da Fossa, criando um estilo próprio que marcou a música romântica brasileira e, por que não, a música brega da primeira geração.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9zDeL3kc5cw>

### Cláudia Barroso, a Rainha do Brega



Cláudia é mineira e também começou sua carreira na década de 1960. Dedicou grande parte do seu trabalho ao bolero e figura entre os nomes destacados por Araújo (2002) como importantes neste cenário. Um dos seus boleros mais famosos é o *A vida é mesmo assim* cuja letra lamenta o fim de uma relação amorosa. Em *A Fossa*, de Waleska, ouvimos o eu-lírico se colocando em um lugar de não ter se entregado o suficiente, de ter deixado escapar um “amor quase perfeito”. Já em *A vida é mesmo assim*, há um deslocamento na posição do eu-lírico, que conclui: “Que os homens são iguais/ Juraste amor eterno; E não me queres mais; A tua falsidade; Foi mais uma lição; Que servirá de exemplo; Para o meu coração.” Outra canção por ela gravada de grande sucesso foi *Quem mandou você errar* cujo eu-lírico também apresenta essa mesma postura. Cláudia aparece como sendo a Rainha do Brega em várias notícias<sup>49</sup> e existe um boato de que ela e Waldick Soriano tiveram um relacionamento amoroso. Nos vídeos<sup>50</sup> de suas apresentações mais recentes, Cláudia também aparece com vestidos de gala, mas em tons claros, puxados para o azul. Utiliza alguns adereços como, por exemplo, um colar com crucifixos, cheios de brilho. A atmosfera dos seus shows é mais agitada, ela gesticula um pouco mais com as mãos e gosta de agitar a plateia. Seu canto com vibrato e prolongado acaba conferindo mais dinamicidade às suas canções. Cláudia também já faleceu, no dia 9 de outubro de 2015.



### Diana, a voz que emociona

Carioca, Diana iniciou sua carreira no fim da década de 1960. O seu primeiro grande sucesso estourou em 1972: a canção *Ainda queima a esperança*, composição de Raul Seixas, na época em que era produtor. O eu-lírico diz ainda ter esperanças de reatar uma relação, mesmo depois de ter passado um ano desde o fim e saber que foi “desculpa” e “história mal contada”. Outra canção que merece destaque é a *Porque brigamos*. No vídeo da TV Folha<sup>51</sup>, de 2014, Diana, já mais velha, em parceria com a cantora Barbara Eugênia, canta o sucesso de 1972. Diana é bastante agitada, gosta de dançar, mover o pedestal do microfone de lugar, fazer passos e gesticular os braços e mãos. No refrão, ela

<sup>49</sup>Algumas delas disponíveis em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/cotidiano-2/morre-aos-83-anos-a-cantora-claudia-barroso-a-rainha-do-brega/> e <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/10/09/rainha-da-musica-brega-claudia-barroso-morre-aos-83-anos.htm>

<sup>50</sup>Apresentação de *A vida é mesmo assim* em programa de televisão não identificado, o vídeo foi postado em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9szaYha7c3Y>

Trechos do show com o cantor Vicente Nery, vídeo postado em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2h5LRXApBHY>

Canção *Quem mandou você errar*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vc-RA40OUFE>

<sup>51</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HAXe5Dk7p50>



fecha os olhos, leva as mãos no peito, aproximando-se de uma performance mais canônica do brega. Sua voz vai brincando com as intensidades e com o prolongamento de notas e na parte falada da canção, Diana coloca as mãos na cintura, olha em direção à câmera como quem está cobrando alguma coisa e encara seu interlocutor. No fim do vídeo, ela emenda: “o mundo precisa de amor, amor verdadeiro, o amor ágape, aquele que não cobra, não pede, se a pessoa vai e depois volta é porque ela era a metade perdida do andrógono que todos nós somos.” É interesse notar alguns dos ideais e estereótipos românticos em sua fala, ideais que, em algum nível, dialogam com o ideal romântico do século XIX, tema que será melhor aprofundado mais adiante neste capítulo. Na década de 1980, sua carreira entrou em declínio, mas a cantora ainda está na ativa, realizando shows pelo interior do país.



### Francis Dalva, a ovelha desgarrada

Saindo um pouco do sudeste, Francis Dalva é paraense e iniciou a carreira cantando forró, carimbó e lambada. Fez parte do início do movimento brega pop nos anos 1980 no estado, juntamente com Alípio Martins, Juca Medalha e Carlos Santos. Ficou conhecida pela canção *Ovelha Desgarrada*, que também foi gravada por Fafá de Belém. A canção tem poucos versos que dizem: "Uma ovelha desgarrada sente a falta da mãe/ Uma pessoa que ama sente das decepções/ São coisas de nosso mundo que tem de acontecer/ São coisas de nosso mundo que não podem perecer/ Sou pedaço de gente lutando por seu amor/ Sou pedaço de mundo lutando contra o pavor". A sonoridade desta canção se diferencia bastante das anteriores: há um teclado, instrumento característico da renovação do brega, o andamento é bem acelerado e existe uma mistura de ritmos dançantes do norte, como os citados acima. Já nos anos 1990, a cantora experimentou o declínio e, em 2004, uma mulher se identificou como Francis Dalva e subiu no parapeito da galeria do Plenário do Senado e gritou estar desempregada e desesperada, sentindo-se como uma ovelha desgarrada. Não encontramos vídeos de shows ou apresentações ao vivo da artista, mas uma das coisas que nos chamou a atenção foi a recorrência do louco amor ou louca paixão: o amor que leva a loucura, o "sou louca por você", a vontade louca de te ter pois só o ser amado é capaz de trazer a paz para viver<sup>52</sup> e, assim, um outro ideal romântico vai se consolidando.



### Eliane, a Rainha do Forró

Do Ceará, Eliane começou a cantar bem jovem, com 15 anos. De acordo com Trotta (2014), ela fez parte da geração de artistas que empreenderam, na década de 1980, certa modernização no forró, misturando a musicalidade de outros gêneros, como o rock e o soul, bem como incorporando novos instrumentos musicais, como

<sup>52</sup>Recorrência encontrada nas canções *Ânsia Louca*, *Louca Paixão* e *Louco Amor*.

a guitarra, a bateria e o baixo. Fazem parte deste grupo, por exemplo, Elba Ramalho e Alceu Valença. O seu repertório é marcado por canções que falam de amor, de paixão, sofrimento e desilusões. Neste aspecto temático, Eliane se aproxima bastante das outras cantoras do brega e é elencada, por Thiago Soares (2017), como uma das influências para o florescimento do eixo feminino-romântico na música brega recifense. Duas de suas músicas mais famosas são *Brilho da Lua* e *Amor ou Paixão*. Nelas encontramos novamente a ideia de que o ser amado é quem transmite paz e segurança ao eu - lírico e que há uma diferença marcante entre amor e paixão. No vídeo<sup>53</sup> do show de Eliane em Sumé, cidade do interior da Paraíba, em 2018, a cantora aparece vestindo um short curto e mais justo ao corpo, uma blusa xadrez e uma sandália de salto alto vermelha. Embora Eliane seja um pouco mais nova que as cantoras anteriores, notamos uma grande transformação em relação ao figurino e a forma de se colocar no palco. Enquanto as outras vestiam vestidos longos, Eliane utiliza roupas que deixam seu corpo à mostra, ela também se movimenta bastante no palco, mas performando passos de coreografias que parecem ter sido ensaiados, ela rebola, inserindo traços de sensualidade que também não encontramos nas cantoras anteriores. A sensualidade materializada no corpo e na performance marca realmente uma nova geração de artistas que, com influências da música pop, atualiza os gêneros musicais brasileiros. A banda de Eliane tem pelo menos dez integrantes, o palco é todo iluminado, cheio de spots coloridos e várias vezes há fumaça artificial. A configuração da banda e do próprio show acaba se aproximando das inovações do Forró Eletrônico, que é caracterizado por uma linguagem mais estilizada, urbana e visual, carregada de brilhos, iluminação e recursos tecnológicos. Embora Eliane não apareça figurada entre o grupo que radicalizou as inovações que culminaram no Forró Eletrônico e, por vezes, nas buscas no YouTube, suas músicas aparecem em canais que se propõem a selecionar as "melhores do forró das antigas", é perceptível como, atualmente, ela acaba incorporando as características do forró eletrônico.



### **Walkyria Santos, a voz M-A-G-N-Í-F-I-C-A do Forró!**

Do interior da Paraíba, Walkyria foi chamada para cantar na banda *Magníficos* quando tinha 17 anos. A banda *Mastruz com Leite* é considerada como o marco inicial da radicalização do forró, que num movimento de se afastar dos referenciais rurais que embalavam o imaginário do forró, buscou incorporar outros códigos, valores e sonoridades. Além dos instrumentos incluídos na década anterior, o teclado e o saxofone marcam o "forró pop" da década de 1990. O grupo de Walkyria surge neste contexto e também assimila estas novas marcas estilísticas. Na ativa desde 1995, *Magníficos* já teve diversas formações e Walkyria permaneceu no grupo por 13 anos, saindo definitivamente em 2014 para seguir

<sup>53</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxUP81ivFfg&t=1064s>

carreira solo. Um dos destaques da banda enquanto Walkyria era vocalista foi a canção *Me usa* que, através dos versos, torna mais explícita a relação sexual: "Se você me ama, me leva pra cama/ Acende essa chama de amor e querer/ Só nós dois em nosso ninho/ Testemunhas para quê?! Nossos corpos coladinhos/ Suadinhos de prazer". Da sua carreira solo destacamos *Três da Madrugada*, na qual o eu-lírico diz buscar nas baladas os beijos do ser amado, anunciando a recaída, pois é "só chamar/que eu vou viver a sua vida". O vídeo<sup>54</sup> mais recente nas buscas no YouTube é o do seu DVD oficial. A primeira canção do DVD é justamente *Três da Madrugada*, ela aparece em uma ponte de madeira, em um lugar cheio de plantas e flores, do seu lado há um sanfoneiro, ela começa a cantar como se estivesse falando com o músico do seu lado, sorri, bate no peito e com a mão aberta traz para o lado de seu rosto, um gesto bastante comum em performances emotivas. Quando começa o refrão, há um corte para um ambiente fechado, Walkyria está no meio e ao seu redor estão os músicos da sua banda. O lugar é todo de madeira, há folhas secas espalhadas pelo chão, cestos de palha e vasos de barro e há vários pontos de luz. Walkyria veste um traje todo preto e salto alto, a calça é colada ao corpo e a sua blusa é de renda transparente e bem decotada, deixando seus seios em evidência. Nos versos que falam de saudade, ela fecha os olhos e leva as mãos ao peito. No refrão, seu canto fica mais áspero, atribuindo maior carga dramática à canção. Se assistirmos vídeos de performances ao vivo da artista, veremos que existe certa semelhança entre ela e Eliane, por exemplo. A estrutura do palco, o número de integrantes na banda, a proporção do espetáculo, as danças ensaiadas, a sincronia entre cantores e músicos vão consolidando uma marca estilística incorporada por artistas que estão na ativa atualmente.



### Joelma, a diva do Brasil

Joelma nasceu no interior do Pará, em Almeirim, cidade que fica a 36 horas de barco da capital. Iniciou sua carreira em 1994, mas tornou-se conhecida em 1999 quando fundou, junto com o músico e ex-marido, Chimbina, a banda *Calypso*. A banda ficou extremamente conhecida, chegando a ultrapassar a marca de 15 milhões de discos vendidos<sup>55</sup>. Como já explorado no primeiro capítulo, a banda desempenhou um papel importante na

legitimação do brega em Recife, além de ter influenciado o surgimento de outras bandas com vocalistas femininas. Em buscas no YouTube aparecem inúmeros vídeos de shows e de gravações ao vivo de DVDs da banda, a maior parte deles ultrapassa a marca de 1 milhão de visualizações e alguns chegam a 6 e 7 milhões. Em todos eles encontramos a estrutura típica do Brega Pop: casais de bailarinos, coreografias ensaiadas, banda cheia de músicos, extrema sincronia entre cantores, músicos e bailarinos, os figurinos elaborados, shows cheios de recursos tecnológicos e uma atmosfera análoga

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z1dME3SENg&t=568s>

<sup>55</sup> De acordo com dados da Pró-Música Brasil (PMB), antiga Associação Brasileira de Produtores de Discos

aos grandes espetáculos de rock e pop internacional, mas desde que Joelma iniciou sua carreira solo, essa infraestrutura aumentou e se sofisticou. Ela vem fazendo parcerias com artistas como Ivete Sangalo, Solange Almeida e Marília Mendonça e no seu canal do YouTube podemos assistir a videoclipes que revelam uma qualidade técnica e sofisticação narrativa bem semelhante à de grandes divas da música pop. Embora o eixo temático de suas canções continue sendo o universo romântico, é possível perceber nos seus últimos lançamentos uma transformação na posição da mulher dentro das narrativas, que assume um lugar mais independente, menos sofrido e lamentador. Alguns exemplos são as canções *Game Over*, *Novo Amor*, *Se Vira Aí*, *Chora Não Coração* e *Mulher Não Chora*. Recentemente, ela lançou a canção *Perdeu a Razão*, criticando e problematizando as agressões domésticas que mulheres sofrem, adentrando uma nova posição de discurso. Joelma continua oscilando entre o canto áspero e a voz manhosa e estridente, que atribuem forte carga dramática às suas canções. Ela também segue criando e performando suas coreografias durante todo o show e ousando nos figurinos marcados pelas botas de salto e cano altíssimos, provando ser uma verdadeira diva!



### Solange Almeida, a diva Sol

Natural de Alagoinhas, na Bahia, Solange também começou a cantar na adolescência e em 2002 foi chamada para compor a banda *Aviões do Forró*, referência essencial quando pensamos no Forró Eletrônico. Solange conta que antes de ser chamada para a *Aviões do Forró* sofria muito preconceito por ser gorda. Chegou, inclusive, a pensar em ser cantora apenas de estúdio para evitar as aparições públicas. Em 2017 ela saiu da banda para também seguir carreira solo e lança o álbum *Sentimento de Mulher*, indicado ao Grammy Latino. Nos vídeos do show

do álbum notamos a megaprodução que envolveu o espetáculo: o palco é enorme, repleto de telões e iluminação, e a banda tem, além dos instrumentos "clássicos", violinos, piano e pelo menos três sanfoneiros. Ela também fez parcerias com alguns artistas pop como Anitta, Cláudia Leite, Ivete Sangalo, Gustavo Lima, entre outros. Dentre suas canções destacamos *Tchauzinho pra você*, *Me faça um favor* e *10 mil vezes melhor* que assumem uma postura de superação frente ao fim da relação amorosa ao invés do sofrimento e lamentação. A paz retorna com a separação, não é mais o companheiro quem a traz. As canções *Luxo* e *Dona da porra toda* se pautam na auto exaltação, valorização e auto estima e *Homem é tudo igual* se faz notar pelos versos: "Nem eu e nem ela merecemos isso/ Amor dividido tá cheio no lixo/ Ela já sabe de tudo e também vai te deixar/ Tá sem amante sem esposa e casa pra morar". Embora haja canções no álbum que narram certa competitividade entre as mulheres, nesta canção específica há outra relação entre esposas e amantes, que as tiram do lugar geralmente retratado de adversárias e inimigas, disputando o amor do homem.

Neste caso, o homem é desbancado e vai ser abandonado por ambas, demarcando uma transformação importante entre os papéis de gênero. Embora Solange não apresente coreografias e figurinos extravagantes como os de Joelma, é interessante notar que atualmente as duas estão mais próximas de uma vertente de música pop com maior projeção, inserindo-se em um circuito comercial que mobiliza mais recursos financeiros e tecnológicos, o que as diferencia de outras cantoras do Brega Pop e do Forró Eletrônico.



### **Palas Pinho, a majestade sensual**

Nascida em Olinda, Palas é vocalista da banda *Ovelha Negra* há 17 anos. Ela e Rivan Monteiro (tecladista, compositor, produtor musical e marido de Palas) criaram a banda em 2002 e logo se destacaram com a canção *Amor de Rapariga*, o hit mais famoso de Palas Pinho. No site<sup>56</sup> da sua banda está escrito que ela foi a precursora do brega feminino no estado, sendo a primeira mulher a cantar, na virada dos anos 2000, "brega sensual", embora sem gemer e falar de sexo com trocadilhos como depois

fizeram Michelle Melo e Nêga do Babado, respectivamente. A canção estourou em 2002, foi uma das músicas mais tocadas e provocou várias respostas de bandas de outros estados, conferindo grande destaque à *Ovelha Negra*. Embora tenha feito muito sucesso, a canção acaba caindo no lugar "comum" de estimular a competição entre as mulheres, tirando a responsabilidade masculina em uma traição. Podemos ouvir no refrão: "Amor de rapariga não vinga não/ Não tem sentimento, não tem coração/ Eu sei que logo ele vai perceber/ Essa é a diferença entre nós duas/ Todo homem quer uma mulher só sua/ Tô esperando ele rindo de você". No entanto, se ouvirmos os últimos lançamentos, podemos notar um deslocamento nessa postura, como em *Ele te engana* ou *Tem regra não* que expressam consciência em relação à canalhice masculina e exaltam a solteirice. Palas também mantém um blog chamado *Gordas sim, Feia nunca*, no qual encoraja mulheres gordas a não perderem auto estima. Ela sofreu um acidente sério em 2008 e após o incidente ganhou peso. No ano passado Palas idealizou o projeto musical *Amigas do Brega*, reunindo mais três cantoras (Dany Myler, Dayanne Henrique e Elisa Mell) para lembrarem grandes sucessos do brega romântico dos anos 2000, além de estimularem a parceria entre as mulheres na cena brega.

<sup>56</sup>Disponível em: <http://bandaovelhanegravoice.blogspot.com/>



### **Nêga do Babado, a rainha do milk-shake**

Adriana Araújo é mais conhecida como a *Nêga do Babado*, a gíria aqui se refere à uma grande novidade, o que anda acontecendo. Adriana também é natural do Recife e até 2017 ela morava em Paulista, município que faz parte da região metropolitana do Recife. Não há muitas informações disponíveis sobre sua trajetória mas, sem dúvida, a sua canção mais famosa é a *Milk Shake*. A canção fala de sexo utilizando-se de duplo sentido e sem qualquer eufemismo. Nos vídeos de apresentação ao vivo, notamos que a sua banda está dentro dos parâmetros que caracterizam o eixo de vozes femininas elencado por Soares (2017). Na participação do programa *Tás Aonde?*<sup>57</sup> são adicionados efeitos de áudio à sua voz, como reverberação e eco, e também encontramos a erotização do cantar, que marca este eixo. Podemos analisar a canção a partir de um viés que coloca a mulher em uma posição ativa, tanto de saber o que gosta na hora do sexo quanto de poder falar sobre isso. *Nêga do Babado* não se encaixa no estereótipo de beleza padrão, aparece sempre utilizando roupas curtas e justas, que deixam seu corpo à mostra, desestabilizando padrões estéticos impostos à sociedade e ao universo da fama.



### **Michelle Melo, a rainha do brega pernambucano**

Também de Recife, Michelle começou a cantar ainda adolescente, teve várias experiências como cantora, de barzinho a orquestra. Aos 17 anos, foi convidada para integrar a banda *Metade*, referência importante para o brega dos anos 2000, principalmente o chamado de brega sensual. De acordo com a cantora, em entrevista ao programa *Eu Amo Brega*<sup>58</sup>, a proposta da banda era realmente dar esse tom às músicas bregas. Duas das canções clássicas da banda são *Lua de Mel* e *Baby Doll*, que ficaram muito conhecidas pelos gemidos que Michelle fazia ao cantar, inclusive, isso tornou-se uma marca importante da cantora. Sobre isso, ela também comenta: "Nos anos 2000, nossa intenção era trazer emoção e sensualidade à flor da pele. Por isso decidimos fazer a música sussurrada"<sup>59</sup>. Atualmente ela também segue carreira solo e assistindo ao vídeo da gravação de sua *Majesty Tour* percebemos uma aura que faz referência aos grandes espetáculos de música pop. Existe toda uma preparação, um mistério para a entrada de Michelle no palco, que surge como uma rainha, balança sua

<sup>57</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CJeOrByOuak>

<sup>58</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1u7WTDIgF8g&t=409s>

<sup>59</sup>Entrevista concedida ao jornal Diário de Pernambuco. Disponível em:

[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/09/30/internas\\_viver,764204/michelle-melo-a-diva-pernambucana-da-geracao-da-princesa-do-pop.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/09/30/internas_viver,764204/michelle-melo-a-diva-pernambucana-da-geracao-da-princesa-do-pop.shtml)

saia esvoaçante e entrega a coroa a um dos bailarinos. O telão do palco fica passando imagens da cantora e quando ela começa a cantar a coreografia também inicia, ela dança o tempo todo juntamente com os dois casais de bailarinos. As coreografias elaboradas e até o figurino nos fazem lembrar de Joelma.



### **Dany Myler, a Beyoncé pernambucana**

Também recifense, começou a carreira musical na banda de brega *Lolyta*, em 2003, época que a banda *Calypso* começava a fazer muito sucesso na capital pernambucana, tornando-se forte referência para Dany. Logo ela passou a compor bandas de forró no Ceará e Rio Grande do Norte e, em 2009, entrou para a *Cavaleiros do Forró*, banda grande com mais de 16 anos de estrada. Quando Dany volta a Recife, ela fica à frente de outros projetos musicais, misturando brega, calipso e

forró, acaba engravidando e depois decide seguir carreira solo. Dany apresenta um discurso feminista mais escancarado. No seu perfil do instagram ela se auto intitula feminista e em entrevista ao programa #FDS, ao comentar sobre a carreira solo, ela fala de empoderamento feminino e de como as mulheres estão conquistando espaço nas cenas musicais. Dany é uma das integrantes do *Amigas do Brega* e os seus lançamentos mais recentes são da gravação do DVD do projeto. Suas performances são marcadas por um canto forte, que também oscila entre o canto áspero e o que atinge notas altas, ela gesticula bastante, embora não coreografe da mesma maneira que Joelma e Michelle Melo. Os figurinos do projeto são coloridos, cheios de brilho, adereços e salto alto.



### **Priscila Senna, a Musa**

Dona de um cabelo vermelho enorme e inconfundível, Priscila começou cantando na banda *Mysstura do Calypso*, na qual lançou o grande sucesso *Novo Namorado*, música que marcou o brega dos anos 2000. Os famosos versos "Pintei o meu cabelo, me valorizei/ Entrei na academia, malhei, malhei/ Dei a volta por cima/ E hoje eu mostrei/ Meu novo namorado" entraram no roteiro de *Amor, Plástico e Barulho* como canção ilustrativa, motivando a cena de Shelly no mercado, que após comprar a tinta de cabelo assume uma nova postura. Seguindo

o mesmo caminho das cantoras anteriores, Priscila deixou a *Mysstura do Calypso* para iniciar seu trabalho solo, a banda *Musa*. Dentre os seus últimos lançamentos se destacam *Não vou mais te amar* e *Labirinto*. A primeira pede para que o ex-namorado não ligue mais, pois depois da traição ele não

merece o seu sofrimento. A segunda é uma versão da canção *Shallow*, de Lady Gaga e Bradley Cooper. Criar versões de canções em inglês é um procedimento bastante comum na música brega e nos gêneros próximos, como o tecnobrega, o forró e o sertanejo. Priscila é frequentemente figurada como um dos principais nomes do brega feminino.



### **Carlinha Alves, a princesinha do brega**

Ganhou maior visibilidade na banda *Kitara*, na qual foi vocalista por sete anos. A banda, que tem esse nome por conta da tara por música, surgiu em meados de 2004, destacando-se como referência importante para o desenvolvimento do brega romântico e suas inovações. Em 2014, Carlinha sai do grupo e atualmente desenvolve seu trabalho solo na banda *Loira Marrenta*. Segundo a cantora, a proposta da nova banda é

investir em um brega mais pop, a base ainda seria o brega romântico, mas mesclando mais elementos e influências da música pop<sup>60</sup>. Ela fala também no investimento em uma produção visual, podendo oferecer mais que um show, um espetáculo visual, cheio de coreografias. Como principais referências, ela elenca as cantoras Beyoncé e Taylor Swift. A canção *A Gata Fecha* ficou bem conhecida, colocando a mulher em uma posição ameaçadora e vingadora. No seu canal há vários videoclipes que se aproximam de uma estética pop, com inúmeros dançarinos, muitas trocas de figurinos, carros, bastão de fumaça colorida, muitos acessórios e carões, vale a pena conferir!



### **Dayana Paixão, #épaixãodetodojeito**

Ela nasceu em Abreu e Lima, município da Grande Recife, mas morou durante muito tempo em Alagoas. Lá, participou da banda *Bakanas do Brega*, reproduzindo alguns sucessos do brega pernambucano no estado vizinho. Quando voltou a Recife, entrou para a banda *Mais Amor*, dividindo os vocais com Alan Cácio. A banda tocava canções de outras bandas bregas e também axé, forró, arrocha e sertanejo universitário. Em 2016, ela deixou a banda. Além da carreira musical,

Dayana trabalha como bombeira. Esse é um aspecto comum entre muitos artistas da cena brega, que muitas vezes não conseguem se manter somente com a música e desenvolvem carreiras paralelas. É o caso, por exemplo, dos vocalistas da banda *Vício Louco*: Dedesso é caminhoneiro, Cissa é cabelereira,

<sup>60</sup>Entrevista concedida ao blog *Sou Brega*. Disponível em: <http://blogsoubrega.blogspot.com/2014/01/loira-marrenta-carla-alves-gata-que.html>



Nadya trabalha em um cartório. O próprio MC Pork, que contracenava com Dayana no curta *Estás Vendo Coisas*<sup>61</sup> também é cabeleireiro. Nem sempre é possível manter uma estabilidade financeira, principalmente as bandas, que tem um custo maior, porque envolvem mais pessoas e músicos na produção. Assistindo aos vídeos da banda *Mais Amor* percebemos que ela está inserida em um outro circuito comercial, menor do que o das cantoras anteriores, contando com recursos e infraestrutura menores. Nas apresentações, Dayana é bastante sorridente, ela também dança, mas sem coreografias prontas, deixando a cargo dos bailarinos que acompanham a banda. Os figurinos são mais simples, embora com brilhos e acessórios, não são tão chamativos. Dayana e Alan trocam muitos olhares, combinam gestos e fazem um o interlocutor do outro. O timbre de Dayana é mais grave e ela não apresenta o canto áspero, marca mais recorrente nas outras cantoras<sup>62</sup>.

\* \* \* \* \*

A partir de algumas recorrências nas performances destas cantoras, podemos mapear características comuns no brega romântico. Embora as temáticas sempre abarquem, de um jeito ou de outro, o sofrimento, a lamentação, a traição, a nostalgia e não-conformação, a partir do século XXI outros eixos temáticos vão se sobrepondo: a "safadeza", as relações sexuais, a vingança, a superação. Novas mensagens são transmitidas: "a fila anda", "agora que perdeu, não me ligue mais", "sou sim poderosa e lacrador". Não que a dor e a desilusão não apareçam mais, mas as posturas e condutas femininas dentro no universo amoroso foram expandidas, revelando transmutações internas.

Mas, numa comparação mesmo que rápida entre o brega cantado por eles e o brega cantado por elas, poderíamos falar em diferenças? Qual seria a poética feminina? Quais seriam as suas dores?

Retomando o eixo *feminino-romântico* elencado por Soares (2017) poderíamos organizar essas novas posturas observadas no perfil das divas em sub-eixos temáticos. Assim, inserido no agrupamento maior, sugerimos o *romântico-lamentador*, marcado pelas letras que expressam sofrimento, saudade e inconformidade. A busca por felicidade e plenitude é sempre associada ao encontro do parceiro, do amor "verdadeiro". O segundo, *romântico-desejante*, se constitui pelas letras que explicitam a relação sexual, que brincam com duplo sentido e que pautam fantasias e desejos femininos na relação sexual. *Romântico-poderoso* materializa-se como o último deles e representa em maior grau essa mudança na conduta feminina. As letras preocupam-se em deixar evidente a superação, a autovalorização e o

<sup>61</sup>Curta metragem dirigido por Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. (17 minutos, 2017)

<sup>62</sup> Alguns exemplos podem ser vistos em: <https://www.youtube.com/watch?v=aPtkmAk1DPE> ou <https://www.youtube.com/watch?v=1zB-8j4njc0>

empoderamento. Embora as cantoras possam ser agrupadas em cada um desses sub-eixos, muitas delas, ao longo das carreiras, acabam explorando todas essas condutas, incorporando em maior ou menor grau traços de cada agrupamento.

Como vimos demonstrando desde o primeiro capítulo, existe nestas cantoras o flerte muito explícito com a música pop internacional e toda a visualidade que ela cria, seja nos shows que incorporam telões e iluminação, realmente oferecendo um espetáculo visual, assim como as coreografias elaboradas, que fazem a vocalista e os bailarinos não pararem um minuto, seja na própria musicalidade, que acaba incorporando elementos de vários ritmos musicais e efeitos de áudio padronizados, sendo difícil definir, em alguns casos, a exata mistura musical.

Há alguns maneirismos com a voz que também marcam uma certa estética, além da erotização do canto, como destacou Soares, que não prescinde da voz manhosa e de gemidas e sussurros, existe a oscilação entre o canto áspero, que vem da garganta e que intensifica o sentimento que se está querendo transmitir, e o canto "gritado", que atinge notas muito agudas e um volume de voz denso. Nas cantoras do brega tradicional, no entanto, o canto parece almejar semelhanças com técnicas do canto lírico: a voz é mais encorpada, com maior projeção e no finais das frases, por vezes, há um vibrato.

Os figurinos, os videoclipes<sup>63</sup> e a postura das cantoras de Pernambuco e de estados próximos também apresentam características da música pop. São mulheres que encarnam o lugar da diva, são femininos vaidosos, que estão sempre muito produzidas, cheias de maquiagem, acessórios, salto alto e que exploram com muita consciência a sensualidade, independentemente de se encaixarem ou não nos padrões de beleza. Sensualidade e autoestima não faltam à receita das divas. Os figurinos, embora alguns mais elaborados, que ajudam a compor um conceito nos shows, como os de Joelma, Michelle Melo e as Amigas do Brega, são sempre muito justos e colados, o corpo é posto em evidência. Mesmo no início dos anos 2000, onde os recursos eram mais precários, digamos assim, e as roupas, muitas vezes costuradas pelas próprias bandas, sempre exibem uma dose de sensualidade.

O figurino descrito, obviamente, tem a ver com o corpus dos vídeos analisados selecionados. Os vídeos disponíveis das cantoras que iniciaram carreira na década de 1960 são de quando estão mais velhas, talvez por isso os vestidos cumpridos, pois, se olharmos algumas fotografias de quando eram jovens, também podemos observar decotes, vestidos

---

<sup>63</sup> Para mais referências sobre videoclipes na música popular e, especificamente, na música brega, consultar: *O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise* (Galáxia, nº15, 2008) e *Cosmopolitismo Brega – A Estética do Videoclipe na Cena Musical Brega do Recife* (Intercom - Região Nordeste, 2017).

mais justos, plumas e brilhos. Ainda que a sensualidade desta época seja diferente da que vemos hoje, muito em função dos valores e padrões estéticos que cada época retrata, é interessante perceber que no universo brega a sensualidade feminina é sim propositalmente explorada.

É importante salientar que, como o próprio perfil das divas evidencia, nem todas as cantoras incorporam todos esses elementos, há gradações, que variam de acordo com a projeção nacional (o acesso a megaproduções ou a uma atuação mais local) e também com a própria personalidade de cada uma, há as que gostam de se movimentar mais no palco, há as que ficam mais paradas e mexem apenas os braços, fecham os olhos e recorrem a padrões gestuais. Há as que podem ter 2, 4, 6 bailarinos nos shows e videoclipes, há as que podem ter 10, 12, 14. Há os videoclipes mais narrativos, cheios de locação, trocas de figurino e há os playbacks para os programas de televisão locais.

De um modo geral, é possível perceber uma presença majoritária de cantoras mulheres na música brega, no tecnobrega e no forró eletrônico. Ou seja, se durante algum tempo a música brega foi marcada pela voz masculina, o cenário recente nos mostra que estas divas foram, aos poucos, rompendo barreiras e demarcando um território. Embora reproduzam alguns ideais românticos, volta e meia rompem os estereótipos, ocupam novos lugares, que embaralham e complexificam as disputas e os papéis de gênero<sup>64</sup>.



### **Voltando aos filmes: o brega e as personagens femininas**

Após “navegarmos” por entre as divas do universo brega, tentaremos pensar como as canções do brega se inscrevem na narrativa dos filmes analisados. Embora os dois filmes utilizem a música brega como trilha musical, eles partem e constroem contextos bastante diferentes. Além da diferença entre os recortes geográfico, temporal e musical, há uma que nos parece a mais fundamental: a relação que as personagens femininas possuem com as canções. Enquanto a de Hermila está em um lugar de fruição, a de Jaque e Shelly está inserida em uma lógica de trabalho. Sendo assim, o que essas relações agenciam no corpo dessas mulheres? Como se materializam as possíveis corporificações da música brega?

---

<sup>64</sup>Também se percebe isso no universo do brega funk, no qual as vozes masculinas ainda são maioria. De acordo com Gabriel Albuquerque, as MCs têm assumido uma postura sexualizada ativa, afirmando autonomia e poder. Para ler matéria completa: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/09/10/mcs-mulheres-entram-no-bregafunk-e-afrontam-o-machismo-em-suas-musicas-305935.php>

Em *O Céu de Suely*, mesmo em um lugar de fruição, é uma fruição nostálgica, atravessada pela memória, pelos múltiplos deslocamentos da jovem de cabelo bicolor. Na primeira cena do filme, a canção embala a lembrança de Hermila, seu romance com Mateus e a promessa de uma vida a três. Como escreveu Alessandra Brandão: "a promessa de futuro perdida no passado granulada em Super8" (2008, p. 97) As "imagens-memória"<sup>65</sup> nos levam para dentro do ônibus, vemos o rosto de Hermila e a paisagem da janela se movimentando com rapidez, ela está em trânsito, indo ao encontro do que não existe mais. A música de Diana pontua as lembranças de amor, remete a algo que ficou para trás e que causa dor e sofrimento. Por isso a nostalgia é evocada, o sentimento de falta, de saudade, da conexão com o que já foi...

Quando está em Iguatu, a música se desloca para um lugar de transbordamento, de extravasar a libido, não sem o sofrimento e a nostalgia. Nas festas do posto de gasolina ou no karaokê, Hermila canta com intensidade e transmuta a energia de desilusão e dor em movimento. O corpo despreocupado na pista, o contato com o outro, a sensualidade de seus gestos e o improviso aparecem junto com a música. Embora algumas das letras das músicas se aproximem da temática da superação, do "agora quem não quer sou eu" e de que "tudo terminou, o passado já não cabe mais", a fruição nostálgica continua operando, pois Hermila, em algum nível, ainda está conectada ao sofrimento vivido, podendo ser ele próprio o que a impulsiona para mais adiante, para a estrada novamente. A música brega conecta Hermila à suas experiências e recordações.

Quando pensamos em Jaque e Shelly, o lugar ocupado pela música na vida delas está relacionado ao trabalho, ao sustento e à profissionalização. Embora também ligado às experiências e sentimentos das personagens, existe um aspecto de intencionalidade que constitui o cantar e dançar brega. A cantora Michelle Melo, em entrevista ao *Canal Amo Brega*, diz:

Acho que o cantor é como um ator, se ele não passar pras pessoas a emoção daquilo que ele tá fazendo eu acho que fica sem sentido, então não tinha como cantar músicas como eram da banda metade, sensuais, a proposta da banda metade era essa, uma banda mais sensual, sem ser sensual, sem usar roupas sensuais. (MELO, 2017)

Saber realmente "o que quer se transmitir" faz a relação ganhar outros tons. No palco a performance é consciente, provocada, não tem a mesma dose de improviso como existe na

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 97

pista de Hermila, muito porque estar no palco é estar sob os holofotes, é estar em destaque. É adotar um outro eu que faz parte da proposta do espetáculo, da visualidade.

Nesse sentido, também podemos pensar que essas performances estão em diálogo com certas padronizações do universo brega e da própria indústria cultural, mesmo que, na verdade, o brega tenha uma estrutura, uma logística de produção e de relações de trabalho que diferem, em boa medida, da indústria fonográfica "tradicional". Existe um *locus* comum por qual todas/os artistas da cena brega passam, convenções que obedecem a alguns parâmetros que se tornaram orgânicos ao que é fazer ou ter uma banda de brega hoje. Isso pode explicar, por exemplo, as roupas justas e curtas, o salto alto, os cabelos compridos, as coreografias sensuais, os maneirismos da voz, aspectos de uma visualidade e comportamento que funcionam, que fazem sucesso e que vendem.

Retomamos também algumas das reflexões de Nunes (2011) exploradas no primeiro capítulo, que pensam a sexualidade na música brega dentro da dicotomia transgressão e libertação *x* reiteração de uma lógica repressiva capitalista. Ou seja, para os profissionais do brega o trabalho está intimamente ligado à expressão da sexualidade e sensualidade, mesmo que seja, e não descartamos isso, reproduzindo estereótipos de papéis de gênero e recorrências gestuais. No entanto, arriscaríamos afirmar que existe uma consciência corporal que se afasta da alienação total.

Se há uma zona de intersecção entre a relação de Hermila com a música brega e a de Jaque e Shelly, ela passa pelo corpo. Em ambos os filmes, o corpo aparece como canal de expressão e de transbordamento. Porém, o de Hermila habita uma espacialidade mais próxima da pista de dança, do lugar de ouvinte enquanto os de Jaque e Shelly estão literalmente no palco. Dentre desta lógica, podemos dizer que a corporificação da música em *O Céu de Suely* se materializa através da relação direta com os fatos da vida de Hermila, que estão marcados pela nostalgia, sofrimento e a fuga do que não pode mais ser encontrado. Já em *Amor, Plástico e Barulho*, a música se corporifica no lugar da profissão, ativando motivações outras que produzem a performance delas, marcada, diga-se de passagem, por algumas recorrências estéticas e corporais das nossas já descritas divas.

**O corpo é uma festa!** - Corporalidades e corporificações da música brega 🎵 

Como escreveu Fontanella, "o brega pop é um espetáculo do corpo" (2005, p.57). De acordo com ele, a força motriz do gênero musical está na dança, já que não há banda que se apresente sem bailarinos e quem vai prestigiar o artista favorito também não fica sem dançar.

Mesmo no brega tradicional, que não tem a dança como um dos principais elementos, percebe-se que o corpo é via importante de expressão de sentimentos.

A música brega libera estímulos que convidam a pessoa a explorar sua sensualidade (pela dança) e a se conectar com experiências pessoais (pelas letras). Ativa um corpo despreocupado, que expressa os sentimentos não na esfera do mental, mas na física. Como escreveu o autor:

A dança deve contar com um corpo de certa forma indisciplinado: é comum a menção entre os bregueiros de que para dançar o brega se necessita "não ter vergonha", ou seja, deve-se abandonar o esforço de preservação de uma intimidade do indivíduo no espaço público da festa. (FONTANELLA, 2005, p. 57)

Embora atualmente a música brega esteja expandindo as fronteiras de circulação e rompendo algumas barreiras, durante muito tempo ela foi classificada como música de baixa qualidade, tendo seu valor rebaixado enquanto produção artística e cultural. Ainda hoje é possível ouvir e encontrar rótulos como esse. Se considerarmos, por exemplo, que só em maio de 2017 o brega recifense foi oficialmente incluído como uma das expressões artísticas genuinamente pernambucana percebemos como é forte a disputa no campo cultural e como é recente o início da mudança de paradigmas. Somada às críticas que questionam a qualidade musical e estética, existe a questão da vulgaridade. Nesse sentido, não só as letras são classificadas como vulgares, mas a própria dança, o movimento dos corpos. Pois são corpos despreocupados em conter sensualidade e emoção, corpos que muitas vezes não estão dentro de um padrão de beleza e que performam gestos exagerados, expondo o prazer e a liberação de certas condutas sociais.

É importante ressaltar, como escreveu Rafael Andrade, que a música brega e o brega pop não devem ser reduzidas à temática sexual e nem o sexo deve ser tratado de forma romantizada, pois outros temas como "o romantismo, a dor da separação, a questão do chifre, as temáticas humorísticas e de duplo sentido e a latinidade são associações importantes para a concepção do brega." (2018, p. 31)

No entanto, vale a pena considerar a crítica que a música brega sofreu e sofre a partir deste viés do corpo. Aprofundando o tópico *Relações corpóreas e uma breve etnografia* (capítulo 1), pretendemos aqui destacar o processo de uma educação burguesa e o estabelecimento de uma nova relação com o corpo, que respinga nas classificações valorativas que circundam o universo das artes e da cultura, e por isso, da música brega.

Esta problematização em torno do corpo e dos dualismos (contenção x extravasar; razão x corpo) que constituem as reflexões a seu respeito são muito antigas e já foram trabalhadas por diversas e diversos teóricos. A historiadora e filósofa italiana Silvia Federici, em seu livro *Calibã e a Bruxa*, analisa como confluíram o caminho da racionalização científica, do desenvolvimento do capitalismo e da educação burguesa.

Partindo do que Michel Foucault chama de disciplinamento do corpo, que para Federici consiste na tentativa por parte do Estado e da Igreja de transformar as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho, a autora examina como este processo foi concebido e mediado pelos debates filosóficos da época (séculos XVI e XVII).

Nas regiões da Europa Ocidental mais afetadas pela reforma protestante e a burguesia mercantil nasce um novo conceito de pessoa que pode ser observado em todos os campos da vida. De acordo com a autora, a encarnação ideal deste ser é o personagem Próspero, da peça *A Tempestade*, de Shakespeare, que, sendo humano, expõe o conflito interior de ver em si mesmo forças angelicais e bestiais ao mesmo tempo. (2004, p.237) No século XVII a problemática vislumbrada em Próspero vai ganhando mais força: a pessoa torna-se um verdadeiro campo de batalha entre a Razão e as Paixões do Corpo, portanto, de uma lado existe a prudência, a responsabilidade e auto controle (forças da razão) e de outro a lascívia, o ócio e a dissipação das energias vitais (os "baixos instintos do corpo"). Segundo a autora, essa batalha contra o corpo, que seria colocada pela filosofia da época como um enfrentamento entre o "melhor" e o "mais baixo", respondeu à tentativa da burguesia em estabelecer um novo indivíduo, moldado nas necessidades do desenvolvimento da economia capitalista. Era importante que o corpo fosse disciplinado, se adaptasse a nova rotina de trabalho assalariado, que não respeita os "limites definidos pela luz solar, dos ciclos das estações e mesmo do corpo, tal como estavam constituídos na sociedade pré-industrial". (FEDERICI, 2004, p.240)

Embora este processo não tenha se dado de forma pacífica, pois, muitos trabalhadores não aceitaram facilmente trabalhar por um salário, preferindo converterem-se em mendigos e criminosos e até enfrentar a força, uma nova concepção a respeito do corpo foi sendo gerada. O corpo passou a figurar entre as principais políticas sociais porque sabia-se que ele era um meio de produção imprescindível, era a primeira máquina de trabalho. Por isso, muita violência marcou esse processo, além dos castigos, tavernas, jogos e banhos públicos foram proibidos e fechados, tudo que fosse "inútil" e estimulasse outras formas de sociabilidade e sexualidade vistas como "improdutivas" foram perseguidas para se evitar corporalidades que não a do trabalho.

A filosofia mecanicista serviu como ponto de partida para toda a fundamentação teórica a respeito do corpo naquela época. Estudos sobre a sua mecânica dedicaram-se a separar e classificar todos os componentes corporais, descrevendo-os por analogia com a máquina<sup>66</sup>.

Hobbes declara que "o coração é apenas uma mola [...] e as articulações apenas muitas rodas. [...] O corpo é concebido como matéria bruta, completamente divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente. O corpo é puramente uma "coleção de membros" disse Descartes no seu Discurso do Método de 1643. (FEDERICI, 2004, p. 254)

Diante de tudo que vinha sendo pensado, um aspecto salta aos olhos: a concepção degradada que vai se formando a respeito do corpo. Era necessário renunciar ao corpo para renunciar aos prazeres terrenos e, com isso, ser possível desenvolver as faculdades racionais. Embora com projetos diferentes, Descartes e Hobbes são destacados pela autora como os representantes dessa época.

Para Descartes o corpo é puramente mecânico, capaz apenas de realizar ações mecânicas e involuntárias. Para conseguir provar isso, o filósofo dedicou-se muitos meses a observar e dissecar corpos de animais, que no seu entender eram "seres inferiores despojados de alma e Razão"<sup>67</sup>. Contudo, o que diferencia animais e seres humanos é justamente a presença do pensamento. A alma de Descartes é dotada de "um poder infinito na forma de razão e vontade individuais"<sup>68</sup> e é nela que reside a essência humana, o corpo, portanto, não é constitutivo da pessoa, é uma realidade alheia, que deve ser analisado, avaliado e controlado.

Vai se empreendendo, na sua filosofia, a separação entre aquilo que é puramente físico e o que é puramente mental, pois, seu objetivo é liberar a alma de qualquer condicionamento corporal<sup>69</sup>. A mente converte-se em soberana, capaz de dominar o corpo e o mundo natural, mesmo que esta tarefa não seja fácil. Como escreve Federici,

Assim, em *As paixões da alma* (1650), ele [Descartes] nos apresenta a perspectiva de uma batalha constante entre as faculdades baixas e altas da alma, que ele descreve quase em termos militares, apelando para nossa necessidade de ser valentes e obter as armas adequadas para resistir aos ataques de nossas paixões. (FEDERICI, 2004, p. 269)

Deveria se evitar que as paixões do corpo se convertessem em ações, uma vez que a supremacia da mente sobre o corpo implica que a vontade pode, a princípio, controlar todas as

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 251

<sup>67</sup> Ibid., p.267

<sup>68</sup> Ibid., p 269

<sup>69</sup> Ibid., p. 266



necessidades, reações e reflexos corporais. Portanto, é a partir de um corpo mecânico que se possibilita o desenvolvimento da Razão como centro inquisidor, gerente e administrador. Por isso, para a autora, existe grande conexão entre a filosofia de Descartes e a subjetividade burguesa, caracterizada pelo autocontrole (self management). Ela afirma:

Em minha opinião, a popularidade do cartesianismo entre as classes médias e altas estava diretamente relacionada com o programa de *domínio de si* promovido pela filosofia de Descartes. Em suas implicações sociais, este programa foi tão importante para a elite contemporânea a Descartes que a relação hegemônica entre os seres humanos e a natureza se legitimou a partir do dualismo cartesiano. (FEDERICI, 2004, p. 272)

Assim, este domínio de si vai consolidando um novo modelo de pessoa e um novo modelo corporal, disciplinado e contido. Mas apenas entre a burguesia e uma pequena elite, porque entre as classes baixas ou o proletariado o domínio de si significava rejeição à autoridade estabelecida, tanto que até o século XVIII muitas pessoas eram sentenciadas com a pena de morte pela escassa autodisciplina<sup>70</sup>. Por essa razão o proletariado era visto como uma grande "besta", incapaz de raciocinar e inspiravam medo. O proletariado "converteu-se em um 'corpo' e o corpo se tornou o 'proletariado'."<sup>71</sup> E neste processo o corpo passa a significar qualquer impedimento à Razão, é a "besta" que deve ser constantemente controlada. E a batalha contra a besta não se dava só contra o proletariado, mas internamente, assim como em Próspero, que reconhecia Calibã como a sua parte assombrosa, que deveria ser vencida.

Os conflitos entre corpo e alma ou entre corpo e razão foram estabelecendo novas relações com o corpo que expandiram para outras esferas da vida cotidiana. Como elenca Federici, começaram a surgir "o uso de talheres, o desenvolvimento da vergonha com respeito à nudez, o advento dos 'modos' e das 'boas maneiras' que tentavam regular como se deveria rir, caminhar, bocejar, como se comportar à mesa e quando se podia cantar, brincar, jogar"<sup>72</sup>. Além de todo esse disciplinamento, foi destruída a concepção do corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo medieval. A magia fazia parte da noção animista da natureza, que não separava matéria e espírito e considerava o cosmos como um organismo vivo, além de servir como ferramenta para se conseguir coisas sem precisar trabalhar<sup>73</sup>. Essa era umas das razões do porquê atacar a bruxaria e a visão mágica do mundo era tão estratégico.

---

<sup>70</sup> Ibid., p.277

<sup>71</sup> Ibid., p.278

<sup>72</sup> Ibid., p.279

<sup>73</sup> Ibid., p.256

Portanto, o desenvolvimento do autocontrole (o domínio de si, como chama Federici) tornou-se um requisito fundamental em um sistema socioeconômico capitalista e também um paradigma que influenciaria, por exemplo, a valoração e fruição de espetáculos artísticos. Como demonstra Martín-Barbero,

Desde finais do século XVII, disposições governamentais "destinadas a combater o alvoroço" proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades. Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são representações sem diálogos, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que "o verdadeiro teatro não seja corrompido". (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 158)

Vai se demarcando também no âmbito das artes essa postura do autocontrole, do refinamento e contenção, a separação entre a cena pública e a cena privada. O fato, por exemplo, do melodrama<sup>74</sup> privilegiar o espetáculo visual e sonoro, nos quais a dança, a pantomima e os efeitos sonoros minuciosamente estudados importavam mais do que as palavras deixavam os críticos de teatro, nos dizeres de Martín-Barbero, "escandalizados", já que o teatro "culto" se fundamentava especialmente na retórica verbal. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.160) Os espetáculos populares abusavam dos jogos de mecânica e ótica e mímicas, inspirando extravagâncias, jocosidade e grandes ações e paixões.

O trabalho do ator era, frequentemente, misturado ao dos acrobatas, saltimbancos e adivinhadores. De acordo com o autor, a atuação era baseada na fisionomia, ou seja, criava-se uma estilização capaz de traduzir os aspectos morais em traços físicos, pois, o importante nestes espetáculos é o que se vê. Grande parte das reações do público, marcadas pela paixão e sentimentos espontâneos, era provocada pela atuação.

Martín-Barbero relata o quão barulhentas eram algumas salas populares inglesas, nas quais era preciso frequentemente redecorar o interior tamanho envolvimento do público que expressava sua aprovação ou desprezo no espaço físico<sup>75</sup>. Aos olhos das classes altas, era preciso

Abolir o modo vulgar de atuar, isto é, os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados, e finalmente aquela falta de estudo e de memória, aquele impudente descaramento, aqueles olhares livres, aqueles meneios indecentes, aquela falta de propriedade, de decoro, de pudor, de polícia

<sup>74</sup> O melodrama é um gênero teatral que começou a se desenvolver no século XVIII, tem como especificidade a utilização de música e ação dramática (diálogos falados). Também chamado de teatro popular "burguês", pois foi com a ascensão da burguesia que esse tipo de espetáculo foi tomando forma. Martín-Barbero o define como "um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro." (1997, p. 157)

<sup>75</sup> Ibid., p. 161

e de ar nobre que tanto alvoroça a gente desobediente e petulante, e tanto tédio causa nas pessoas cordatas e bem criadas. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 161)

Portanto, são justamente essas características, a expressividade do corpo, a visualidade, os excessos nas fisionomias e nos gestos, a forte carga emocional e o compartilhar publicamente sentimentos e impulsos que

Demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a "cena privada". (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 159)

Resgatando a noção de matriz cultural proposta por Martín-Barbero, em especial aquela pautada no excesso, trabalhada no primeiro capítulo, podemos pensar, a partir da aproximação entre o melodrama e a música brega, o que no *hoje* continua vigente. Para além de pensar o que faz com que certas matrizes culturais ainda se conectem com a vida das pessoas, também nos interessa chamar atenção para o histórico de repulsa e desprezo que marcou as narrativas populares e massivas. Nos parece que o olhar da "cultura culta" que toma como vulgar a estética popular constitui essas matrizes culturais, pois já no século XVI, quando se concebem as categorias do culto e do popular, o popular designa o in-culto, o que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta. (MARTÍN-BARBERO, 1997)

Vivenciar a música brega é também vivenciar o excesso, as paixões, a intensidade, é deixar a vergonha de lado e assumir uma corporalidade outra e, sendo o corpo uma forma de expressão importante para a música brega e para outros gêneros considerados populares, torna-se um pouco mais fácil entender o "horror" e o "escândalo" que causaram e, em alguma medida, ainda causam à uma parcela da crítica e da sociedade, que aproximam-se de um padrão de educação burguesa.

   **Os corpos femininos**    caça às bruxas, interseccionalidade e precariedade de Hermila, Jaqueline e Shelly    

Partindo da teoria da interseccionalidade, desenvolvida por Kimberle Crenshaw, tentaremos esboçar quais as zonas de interseção podem ser produzidas entre gênero, raça, classe e a música brega, incluindo também a ideia de precariedade, trabalhada por Brandão e Butler. Crenshaw é professora de direito na Universidade da Califórnia e de Columbia e uma pesquisadora muito importante nas áreas de direitos civis, feminismo e teoria crítica racial.

Ficou muito conhecida pelo desenvolvimento da teoria da interseccionalidade, que considera a sobreposição de grupos de pessoas para compreender as diferentes experiências de discriminação e violação dos direitos humanos. O desafio do projeto visa incluir, por exemplo, questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos e incluir questões de raça nos debates sobre gênero e direitos humanos. De acordo com ela, a visão tradicional da prática dos direitos humanos e das discriminações tende a ver os problemas como mutuamente exclusivos, portanto, afirmam que "a discriminação de gênero diz respeito às mulheres e a racial diz respeito à raça e à etnicidade. Assim como a discriminação de classe diz respeito apenas a pessoas pobres." (2002, p. 9) No entanto, como a interseccionalidade sugere, nem sempre se lida com grupos distintos de pessoas, mas com grupos sobrepostos. (CRENSHAW, 2002, p.10)

O que fazer para que não seja invisibilizada a discriminação frequentemente sofrida pelas mulheres negras - que experimentam a discriminação por serem negras e por serem mulheres? A proposta é compreender as especificidades e levar em consideração que homens e mulheres podem experimentar situações de racismo diferentes, em função do seu gênero, assim como mulheres brancas e mulheres negras podem experimentar discriminação de gênero diferentes em função do recorte racial. E assim deve ser ao se considerar todos os outros tipos de discriminação: em função da classe, de uma deficiência, idade, região do país, tipo físico, entre outros.

Pensando o recorte interseccional e levando em consideração a expropriação do corpo feminino, trabalhada por Federici, veremos como e o que se ativa entre os corpos femininos e a música brega. Em seu livro, a autora analisa a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII, observando como a história das mulheres se entrecruza com a história do desenvolvimento do capitalismo. Para ela, as mulheres tiveram papel fundamental no processo de acumulação primitiva capitalista, pois o empenho empreendido por parte do Estado e Igreja em diminuir a força de resistência e autonomia das mulheres durante a "transição"<sup>76</sup> entre o feudalismo e capitalismo é evidenciado justamente na caça às bruxas.

Ainda que houvesse, na Europa pré-capitalista, certa subordinação das mulheres em relação aos homens, essa subordinação, como demonstra a autora, era atenuada pelo fato de que as mulheres tinham acesso à terra e à bens comuns. Assim, elas não dependiam de seus maridos para se manter.

---

<sup>76</sup> Para Federici, o termo transição transmite a ideia de que o capitalismo evoluiu naturalmente do feudalismo, no entanto, foi um processo marcado por muita violência e uma reação da classe alta ao medo à falta de controle do proletariado. (2004, p.116)

Como todo trabalho no regime feudal era para a subsistência da família, as atividades domésticas não eram desvalorizadas e não perdurava uma divisão sexual do trabalho tão pronunciada e exigente. (FEDERICI, 2004, p.40) Além disso, na sociedade medieval as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares, o que fazia com que muitas das tarefas realizadas pelas mulheres fossem feitas em cooperação com outras mulheres, constituindo-se como fonte de poder e proteção para elas, "era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentarem os homens."<sup>77</sup>

O período medieval foi marcado por intensas revoltas e frentes de resistência contra os senhores feudais e, diante de todos os acontecimentos, que ora fortaleciam os camponeses e servos, ora os enfraqueciam, as mulheres foram conquistando mais autonomia, seja quando encabeçaram o êxodo do campo, no fim do século XIII, e começaram a povoar as cidades, onde a subordinação à tutela masculina ainda era menor, o que as possibilitava viver sozinhas, como chefes das suas famílias e a trabalhar como professoras, médicas, padeiras, ferreiras, chapeleiras, cervejeiras e etc<sup>78</sup>, seja pela grande presença nos movimentos da heresia, que tiveram papel fundamental na luta antifeudal. A heresia se constituía como crítica às hierarquias sociais, à exploração econômica e à corrupção clerical, e dentro da sua organização as mulheres eram vistas como iguais e ocuparam altas posições, desfrutando de uma vida social e mobilidade como os homens. Isso também implicava em maior autonomia das mulheres quanto ao controle reprodutivo, que seria futuramente criminalizado na caça às bruxas.

As mulheres também estiveram à frente das lutas contra os cercamentos das terras comunais empreendido no fim do século XV na Europa, alguns dos protestos, inclusive, eram inteiramente femininos. A privatização e expropriação das terras e campos abertos gerou intensas revoltas e perdurou até o século XVII, alterando completamente a paisagem agrária e social da Europa.<sup>79</sup>

Apesar das importantes perdas sofridas pelas mulheres, que vão desde o desmantelamento do centro da vida social e cooperação fixado nas terras comunais<sup>80</sup>, até a pobreza crônica e dependência econômica<sup>81</sup>, a descriminalização do estupro das mulheres pobres e prostitutas<sup>82</sup> e a perseguição contra o controle reprodutivo e qualquer sexualidade

---

<sup>77</sup> Ibid., p.40

<sup>78</sup> Ibid., p.50

<sup>79</sup> Ibid., p. 130

<sup>80</sup> Ibid., p.133

<sup>81</sup> Ibid., p.140

<sup>82</sup> Ibid., p. 86; p. 170

não-procriativa<sup>83</sup>, se nos atentamos às lutas que estiveram envolvidas, "com sua rica carga de demandas, aspirações sociais e políticas e práticas antagônicas, podemos compreender o papel que tiveram as mulheres na crise do feudalismo e os motivos pelos quais seu poder devia ser destruído a fim de que se desenvolvesse o capitalismo."<sup>84</sup>

A caça às bruxas, de acordo com Federici, é um dos fenômenos menos estudados no mundo e não figura em obras que se propuseram compreender os desdobramentos do capitalismo e as problemáticas do corpo e sexualidade, como as de Marx e Michel Foucault. Entretanto, significou pelo menos dois séculos de perseguição e massacre das mulheres, submetidas a todo tipo de tortura física e psicológica.

Já havia sido criado um clima de intensa misoginia desde a legalização do estupro, que acabou insensibilizando a população frente a violência cometida contra as mulheres, preparando, então, o terreno para a caça às bruxas. Na primeira metade do século XV começaram a ocorrer os primeiros julgamentos de bruxas e a feitiçaria foi considerada como crime máximo, mas somente alguns anos depois é que a bruxaria passaria a ser penalizada com a morte e considerada um crime capital.<sup>85</sup>

As artes mágicas debilitavam o poder do Estado, inspiravam confiança às pessoas pobres para manipularem o ambiente natural e social, significavam a possibilidade de subverter a ordem estabelecida e eram vistas como obstáculo à racionalização posta em marcha e foi, principalmente, devido a capacidade das mulheres de se tornarem feiticeiras, curandeiras e adivinhas, que foram perseguidas. Para Federici, a caça às bruxas simbolizou mais do que o ataque à magia e à feitiçaria, mas, principalmente, a perseguição ao controle que elas exerciam sobre a própria reprodução. Foi um "instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos."<sup>86</sup> Nesse sentido, o que estava por trás das caças era a eliminação de formas de comportamento feminino que deveriam se tornar abomináveis aos olhos de toda a população, era preciso suprimir os femininos que iniciavam as revoltas camponesas, os que eram capazes de curar e que escolhiam como lidar com a sua sexualidade e a capacidade procriativa. Os crimes reprodutivos passaram a ocupar um lugar de destaque, o aborto e qualquer medida contraceptiva bem como a sexualidade fora dos vínculos do casamento e procriação foram sistematicamente perseguidos e penalizados. Medidas que estavam em consonância com uma

---

<sup>83</sup> Ibid., p.156

<sup>84</sup> Ibid., p.33

<sup>85</sup> Ibid., p. 300

<sup>86</sup> Ibid., p. 310

política já em andamento para aumentar o tamanho da população e, desse modo, a envergadura da força de trabalho. Leis que bonificavam o casamento foram aprovadas e a família foi valorizada enquanto instituição chave para assegurar a reprodução da força de trabalho e a transmissão da propriedade privada.

Nesta manobra política e econômica, o corpo feminino foi colocado a serviço do aumento da população e conseqüentemente da acumulação de força de trabalho. Além de perda do controle sobre a reprodução e da marginalização das parteiras, o trabalho feminino passou a ser completamente desvalorizado, elas foram perdendo espaço nas ocupações assalariadas e o casamento passou a ser visto como a verdadeira carreira para a mulher.<sup>87</sup> Assim, vai se consolidando a casa como o lugar das mulheres, como trabalhadoras não assalariadas do lar e a invisibilidade do trabalho dentro da casa e da importância econômica da reprodução da força de trabalho fez com que tais tarefas fossem mistificadas como vocação natural das mulheres.<sup>88</sup> O útero transformou-se em território político, controlado pelos homens e pelo Estado, como afirmou Federici: "o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência."<sup>89</sup>

Na visão da autora, a guerra contra as mulheres e todos os seus desdobramentos e efeitos colaterais coincidiram e possibilitaram o desenvolvimento e a expansão da economia capitalista, e esse confronto não se deu somente na Europa, mas também nas Américas, onde, no período colonial, se observa esta perseguição às mulheres africanas e nativas. A partir desta derrota, surgiu um novo modelo de feminilidade:

a mulher e esposa ideal — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas. Esta mudança começou no final do século XVII, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. [...] Embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. (FEDERICI, 2004, p. 187)

Se voltarmos aos filmes, veremos que Hermila, Jaque e Shelly, cada uma a seu modo, desestabilizam este modelo de feminilidade e o lugar que lhes é destinado no curso de uma concepção patriarcal e moralista. Em *O Céu de Suely*, Hermila desdobra-se em Suely, duplicando a própria identidade assim como o seu cabelo bicolor. Um novo território interno é

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 184

<sup>88</sup> Ibid., p.132

<sup>89</sup> Ibid., p.34

criado ao assumir a sua face reinventada, o corpo mercadoria que vai possibilitá-la deixar para trás a aridez de Iguatu. Vende seu corpo por uma noite, "a noite no paraíso", sem, no entanto, tornar-se refém da máquina capitalista, pois compreende que necessita do dinheiro para movimentar-se novamente. Tira, então, vantagens da sua condição dentro da lógica capitalista. Deixa estrategicamente Hermila de lado, suas dores, a subjetividade romântica, a mãe, a neta, a sobrinha, "o polo das identidades sociais valoradas na escala da família" e rifa seu corpo temporariamente. (BRANDÃO, 2008 ,p. 97)

A falta a impulsiona para a estrada, vai em direção à sua autonomia ou à busca dela, atravessa as fronteiras da estagnação e do inesperado, rompendo as expectativas e os papéis que são esperados das mulheres, recusa a maternidade, a possibilidade de um novo amor, a convivência com a família, os rótulos enrijecidos. Na "obstinação feminina empoderada de Hermila" (Brandão, 2008, p.92) partir é sua própria revolução e (re)configurar seu corpo como instrumento de valorização e autovalorização faz parte da negociação que ela trava consigo e com a ordem mercadológica.<sup>90</sup>

Em *Amor, Plástico e Barulho*, embora Jaque e Shelly estejam inseridas dentro de um circuito explicitamente comercial, constituído por uma estrutura mais rígida de trabalho, elas estremecem a delimitação dos territórios impostos pela lógica patriarcal ao se desafiarem a conquistar e ocupar novos lugares. Ao se apoderarem dos microfones e dos palcos, as mulheres conquistam um espaço na música brega que as libera para tornarem-se outras. O leque de possibilidades em relação aos caminhos profissionais é expandido e isso tem verdadeiro impacto na vida de muitas e muitos jovens que vivem nas periferias e veem a carreira artística e musical como opção real e próxima a elas.

Ainda que as fronteiras entre trabalho, corpo e autonomia sejam turvas dentro do circuito musical brega, as mulheres aproximam-se da sua independência financeira e fogem aos limites do lar. Jaque e Shelly escolheram isso. Jaque também renuncia a maternidade para "cuidar da sua vida", como ela mesmo diz. Trabalhou muito para virar estrela em uma indústria dominada por homens. A personagem de Maeve Jinkings tensiona o modelo de feminilidade do século XVIII que ainda perdura, é "desbocada", dona de si, nasceu com o "juízo no pé", sai andando e "é isso aí", vive sua sexualidade como quer e também negocia seu corpo como estratégia de auto valorização. Não nas mesmas condições de Hermila, mas Jaqueline sabe que a sua sensualidade é uma moeda valiosa em uma estrutura que ainda

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 93



explora o corpo feminino como imagem a ser vendida e, por isso, vale-se dela com consciência, afinal, "o que é bonito é pra ser visto, né David?"

Renata Pinheiro, falando sobre o machismo na cena brega, diz: "uma mulher que pega no microfone, enfrenta a noite, ela não é boba, tá entendendo? Ela já é madura e tá preparada pra enfrentar e combater esse mal". A fala de Renata nos faz pensar na compreensão que as mulheres possuem de que o corpo possui uma dimensão mercadológica, na qual elas próprias tiram proveito.

Shelly, ainda que não totalmente consciente, também negocia seu corpo a fim de conseguir o que quer: o vídeo com suas fotos. Quando está no quarto com Pirata, enquanto provoca e toca o namorado, ela pede que ele coloque uma música sua no CD do DJ, que, inconformado, responde "porra Shelly, a gente conversa sobre isso depois". Eles voltam a se beijar. No dia seguinte, ela e Rubi assistem o vídeo na *lan house* e Rubi chega a ironizar o "não me cobrou nada". Quando está no palco, Shelly ativa o corpo e a sensualidade como ferramentas de trabalho, da profissão. Mesmo que em uma primeira impressão ela represente a menina jovem que vem do interior em busca de sucesso e fama, Shelly também provoca desdobramentos dentro de si mesma.

Nesse sentido, os corpos das três mulheres servem como instrumentos para impulsioná-las em direção ao que desejam e, em certo nível, à própria sobrevivência. Pois outro elemento em comum entre elas diz respeito à precariedade a que são submetidas.

Se levarmos em consideração o histórico analisado por Federici podemos compreender como foi produzida essa condição às mulheres, sobretudo, às pobres, negras e idosas. De acordo com Butler, a precariedade designa uma condição politicamente construída na qual determinadas populações são assimetricamente expostas a contextos de violência, pobreza, enfermidade, perigo ou morte. (BUTLER, 2009, p. 25) Sendo assim, a condição precária se dá em perspectiva relacional, ou seja, é resultado da exposição dos indivíduos ao mundo social.

Os diagramas feitos por Crenshaw também nos auxiliam a pensar a condição das mulheres e a sua exposição à precariedade. Podemos ver que nas zonas de interseção criadas, o centro corresponde às populações ou grupos que tendem a ser os mais excluídos, sujeitos a falta de apoio e proteção.



Figura 31 - Diagrama de Crenshaw para ilustrar os grupos sujeitos a maior exclusão e desproteção.

Hermila, Jaqueline e Shelly. Corpos femininos, pobres, nordestinos. Conectados pela música brega, que também é marcada pela precariedade. Condições de trabalho frágeis, improvisadas, poucos recursos e investimentos. Na sua história, a música brega esteve sempre associada às classes mais baixas, consumida e valorizada pelas periferias e, em resposta à exclusão dos circuitos fonográficos tradicionais, a sua organização e estética se baseiam mesmo no improviso, e o precário gera movimento e impulso para seguir adiante. Quando Renata diz que toda a plasticidade, as cores, o brilho da música brega escondem justamente a precariedade, a falta, a falta de dinheiro, a falta de estrutura, isso nos revela como o brega encontra estratégias que permitem a sua sobrevivência. E aqui, o brega corporifica vidas reais, simbolizando a maneira que essas pessoas encontram para enfrentar as perdas, a falta, a exclusão.

À essa luz também podem ser analisados os filmes que, como escreveu Brandão, nos oferecem imagens dos modos como as vidas femininas "ressurgem sobreviventes na e da precariedade, quando a falta, o dano, o controle e a vulnerabilidade impulsionam determinadas trajetórias femininas na contramão dos vetores de exclusão do capitalismo". (Caderno de Resumos da Socine, 2017)

📖 Ah, o amor romântico... 🧑🏻‍❤️‍🧑🏻 📝 🧑🏻 🧑🏻 🧑🏻 🧑🏻 🧑🏻

Voltamos a este tópico já abordado no primeiro capítulo para detalhar algumas das recorrências temáticas da música brega, sobretudo a cantada pelas mulheres. Como vimos em Illouz (2009), o amor e as práticas românticas configuram-se em interação com o capitalismo, moldando e sendo moldado pelos mercados, que das revistas aos cinemas exploram sua imagem e afetam a forma como as pessoas se relacionam. Ao ler outros trabalhos sobre o amor, nos deparamos com afirmações que tiram o amor do lugar de sentimento natural e

universal. Ao contrário, o amor é visto como qualquer outra crença, passível de ser transformada e redefinida se assim for desejado. O amor é um fenômeno socialmente construído, inventado, assim como "o fogo, a roda, o casamento, a medicina e a democracia" (COSTA, 1998, p.12) e, por isso, está sujeito a influências históricas e culturais.

De acordo com Jurandir Freire Costa, três afirmações sustentam o credo amoroso dominante: 1- o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; 2- o amor é um sentimento surdo à voz da razão e incontrolável pela força da vontade e 3- o amor é condição *sine qua non* da máxima felicidade que podemos aspirar. (COSTA, 1998, p. 13) Para o autor, a crença na universalidade e naturalidade do amor é do tipo opcional, não obrigatória ou necessária. Defender que ele preexiste e independe da vontade e de escolhas racionais, maximizando seu teor de idealização que, embora nada tenha de reprovável, "não significa que amamos porque a 'natureza' assim o exige."<sup>91</sup>

Em relação à segunda afirmação, ele diz que dar relevo ao aspecto involuntário e incontrolável do amor é confirmar a ideia de que ao amar estamos entregues ao destino, sem chances de reação, no entanto, "a imagem do amor transgressor e livre de amarras é mais uma peça do ideário romântico destinada a ocultar a evidência de que os amantes, socialmente falando, são, na maioria, sensatos, obedientes, conformistas e conservadores". Para ele, a atração sexual e afetiva raramente contraria os gostos ou preconceitos de classe, raça, religião ou posição econômica que nos constituem, pois, "amamos com sentimentos, mas também razões e julgamentos".<sup>92</sup>

E em relação à última afirmação, o autor mostra como a sua íntima relação com a vida privada o fez deixar de ser um meio de acesso à felicidade para se tornar o seu atributo essencial, passou a ocupar "o centro imaginário do ideal de felicidade pessoal"<sup>93</sup>, mas também tornou-se um sentimento a mais, perdeu-se o interesse, pois para ele, adentramos a "era das sensações", na qual "nada nos parece mais bizarro e tedioso do que aventuras sem orgasmos e sofrimentos sem remédio a vista". Sua moderna vicissitude é resumida por ele: "queremos um amor imortal e com data de validade marcada".<sup>94</sup>

Embora possam ser contestadas, como faz o autor, essas afirmações seguem povoando muito do ideário romântico contemporâneo. Crenças no amor eterno, na alegria incompleta que só se realiza na "posse" do "objeto ideal", na felicidade alcançada quando o amado se torna inerente ao ser, no anseio de desejar o que não se tem e ter medo de perder o que já se

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 17

<sup>92</sup> Ibid., p. 17

<sup>93</sup> Ibid., p. 20

<sup>94</sup> Ibid., p. 21

possui são bastante antigas e remetem ao amor ágape, na Grécia, ou ao amor-*caritas* e amor-*cupiditas* no cristianismo.<sup>95</sup>

Já o culto ao sofrimento e a aceitação da própria renúncia ao amor e ao amor carnal fazem parte do *ethos* do amor cortês que, de acordo com Freire Costa, preparou o terreno para a explosão do amor-paixão românticos séculos mais tarde. Também é herança do amor cortês a concepção de que o amor é o que dá sentido à vida, mas para ser merecedor deste valor o amor tinha várias regras. O autor destaca algumas delas encontradas no Código do Amor de manuscritos do século XII, são elas:

- ♥ 1. A alegação de casamento não é uma desculpa válida contra o amor.
- ♥ 2. Quem não é ciumento não sabe amar.
- ♥ 3. Ninguém pode dar-se a dois amores.
- ♥ 8. Ninguém que não tenha um motivo razoável pode ser privado do direito de amor.
- ♥ 13. O amor divulgado raramente dura.
- ♥ 15. Toda pessoa que ama empalidece diante do amado.
- ♥ 16. Diante da visão imprevista de quem amamos, trememos.
- ♥ 21. Pelo verdadeiro ciúme, a afeição de amor sempre cresce.
- ♥ 22. Da suspeita e do ciúme que deriva dela, o amor sempre cresce.
- ♥ 23. Quem está tomado por pensamentos de amor come e dorme menos.
- ♥ 25. O amor verdadeiro só encontra o bem naquilo que pode agradar o amado.
- ♥ 26. O amor nada pode recusar ao amor.
- ♥ 27. O amante só pode saciar-se com o gozo do amado.
- ♥ 29. O hábito excessivo dos prazeres impede o nascimento do amor.
- ♥ 30. Uma pessoa que ama é ocupada pela imagem do amado assiduamente e sem interrupção.

Assim, como escreveu Freire Costa, a idealização descontrolada das emoções sensíveis, da relação dual, da humanização do ser amado, da aceitação de sentimentos "vis"

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 36

como ciúme, suspeita, ressentimento revelam os princípios e dogmas do amor romântico, ainda em embrião naquele momento.<sup>96</sup>

Desde que o amor passou a vigorar como objeto científico nas ciências sociais e humanas, inúmeras abordagens surgiram, cada qual tentando compreender a influência que variáveis de gênero, etnia, classe social e orientação sexual exercem nas diferentes tipologias do amor e, de maneira geral, muitas/os autoras/es tem equacionado o caráter construído do amor. (NEVES, 2007, p. 612)

Na perspectiva dos estudos feministas, o amor tem encabeçado as pautas das discussões, no intuito de desvelar os seus discursos genderizados. De acordo com Ana Sofia Neves, o amor é frequentemente classificado como feminino e aparece muitas vezes como sendo um sentimento das mulheres. Por conta disso, acaba afetando mais as aspirações das mulheres do que dos homens. (NEVES, 2007, p. 613)

Uma vez que a ideologia do romance é maioritariamente dirigida às mulheres, é esperado que elas sejam mais românticas nas suas crenças sobre as relações íntimas do que os homens e, assim sendo, que se comportem em conformidade. As mulheres são encorajadas a ver o sexo em termos da sua romanticidade, estando os guiões culturais impregnados com a ideia de que, no que respeita à sua sexualidade, o sexo feminino deve ser passivo, ao invés de ativo. (NEVES, 2007, p. 614)

Grande parte do debate feminista a respeito do amor romântico aponta a sua ideologia como a responsável por levar as mulheres a acreditar que a felicidade depende da sua entrega incondicional aos seus parceiros, o que acaba possibilitando diversas situações de violência, discriminação e desigualdade. O amor ligado ao casamento e ao romance geralmente são vistos como os fatores para sujeição das mulheres aos seus parceiros.<sup>97</sup>

Dentre as discussões pautadas pelas diversas correntes do feminismo, o denominador comum encontrava-se na contestação dos discursos dominantes sobre as relações íntimas, revelando o caráter opressivo para as mulheres. Na década de 1970, para as liberais, por exemplo, era importante que as mulheres tivessem entrada no mercado de trabalho, liberando-se das tarefas familiares historicamente impostas a elas. No feminismo radical, o amor heterossexual era rejeitado, pois este é visto como mais uma extensão do patriarcado e do capitalismo, assim, algumas das militantes radicais comprometem-se com o lesbianismo político.

Portanto, o amor romântico fundamentou e ainda fundamenta a reprodução de relações de poder desiguais entre os homens e as mulheres, cujos efeitos colaterais se fazem sentir na

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 49

<sup>97</sup> Ibid., p. 617

organização da vida social. Algumas abordagens colocam em evidência o caráter nem sempre saudável do amor e das relações íntimas, que ocasionam o auto silenciamento, a vitimização e até o homicídio entre parceiras/os.

Uma das reivindicações do movimento atual é que as histórias de amor vividas pelas mulheres sejam interpretadas pelas próprias e não baseadas numa visão heterossexual masculina. Diante de todas as discussões e problematizações levantadas, tem-se apontado alguns caminhos em direção à maior equidade nas relações. Dois deles são o "amor confluyente", de Giddens, e o "amor-construção", de Anália Torres. De maneira geral, os dois modelos implicam na maior paridade entre homens e mulheres e na reconfiguração dos papéis de gênero no contexto doméstico e afetivo. (NEVES, 2007)

Em relação à música brega, é interessante observar como as letras das canções reproduzem muitas das crenças e regras. Do brega de Waleska à Carlinha Alves, podemos ver como se entrelaçam as três afirmações de Jurandir Freire Costa, reproduzindo diversos postulados do amor romântico. Desde a idealização da felicidade e paz interna na presença do parceiro até os relatos de traição e de falta de compromisso masculinos, a canção brega vai evidenciando e tensionando estes discursos. E, não apenas nas letras, mas também fora do contexto da canção, como é o caso de Diana, que exalta o amor *ágape*, em vídeo destacado no perfil das divas.

Existe o aspecto que acaba reforçando a sujeição da mulher ao parceiro ou ao relacionamento; o endereçamento da capacidade de ser feliz sempre para fora, no outro; a manutenção do lugar do homem, que muitas vezes é disputado por duas mulheres e valida a lógica de competição feminina; o amor como sentimento irrefreável e irracional e a exaltação do amor e do sofrimento como o que dá sentido à vida. Mas, por outro lado, também existe o aspecto que tensiona alguns dos comportamentos cristalizados. O fato, por exemplo, das mulheres cantarem sobre o sexo, o que gostam na cama, as posições, o que vão fazer, as tiram de uma posição passiva. Desta forma, elas cantam a sexualidade sem tanta romantização. As letras também tem assumido, no eu-lírico feminino, uma postura de superação, de autovalorização dentro da relação. Assim, se o parceiro "pisa na bola" ou as desdenha, elas, ao invés de lamentarem, preferem "jogar na cara" e mostrar como estão aparentemente bem. Isso pode indicar a compreensão de que o amor não é mais eterno, as relações não são fixas. Ao nosso ver, esta é uma mudança importante e pode estar relacionada às discussões feministas que tem alcançado a sociedade e a mídia.

No entanto, paradoxalmente, é importante destacar que a maioria das letras que apresentam essa postura mais ativa (de autovalorização e menos romantizadas) não são

escritas por mulheres. Em Recife, por exemplo, o músico e compositor Elvis Pires é o responsável por inúmeros sucessos cantados por Carlinha Alves, Priscila Senna, Michele Mello e outras cantoras que estão ativas na cena musical. Composições suas também já foram cantadas por Solange Almeida e Joelma. Elvis Pires muitas vezes costuma trabalhar com Rodrigo Mell, também músico, compositor e integrante da banda Kitara. Assim, se por um lado a composição de canções bregas ainda é pouco encabeçada por mulheres, por outro, observamos como existe uma consciência por parte dos produtores, em especial os dois destacados acima, em acompanhar as transformações dos discursos, muito pautados em discussões e movimentos feministas, cada vez mais presentes nas mídias sociais e no cotidiano de jovens e adultos.

Ainda que algumas canções nos incomodem, em função de algumas ideias propagadas, como a competição feminina, o amor romântico como centro da vida e como única via de autonomia e equilíbrio emocionais, queremos evitar o julgamento comentado por Carolina Spataro (2016), no capítulo "Esa canción cuenta mi história de amor". Ela conta que muitas mulheres que ouvem Ricardo Arjona, cantor e compositor guatemalteco, são vistas como "tontas culturales" (tontas culturais), tanto por um olhar estético quanto feminista. As críticas se endereçam à padronização da indústria cultural e às proposições machistas encontradas no trabalho de Arjona. Porém, afastando-se da hierarquização provocada por essas críticas, que definem, então, dois grupos de mulheres, as tontas e as críticas, a autora se pergunta: Porque muitas mulheres escolhem escutar canções de amor? Existe algo que possa explicar para além das denúncias destacadas sobre a pouca erudição das letras e a suposta repetição de slogans do patriarcado em versão musical? Por que as canções de amor, e em particular as de Arjona, chegam, há mais de 20 anos, a milhões de mulheres que falam espanhol? (SPARATO, 2016, p. 81)

Para a autora, na vida cotidiana as pessoas interagem e se apropriam da música, e essa constitui-se como dispositivo importante para auto representação, permitindo que as pessoas possam alcançar ou modificar certas emoções, sair de algum estado emocional indesejado e tornar inteligível sentimentos profundos. Ao investigar os lugares de potência e prazer da música romântica, ela percebe como o amor possibilita o vínculo entre passado, presente e futuro, porque, frequentemente, está relacionado com uma "história de vida", o que faz com que a pessoa consiga ter uma visão total do eu. A música, portanto, permite a elaboração de recursos emocionais para reconstruir novas posições de sujeito, que não reproduzem em suas vidas os ditados do mercado cultural, nem, tampouco, configuram suas identidades a partir do

nada. Existe um vínculo circular e recíproco entre identidades e indústria cultural. (*Ibid.*, p. 87)

Embora Sparato não trabalhe com a música brega brasileira, as suas colocações nos ajudam a ampliar o nosso olhar e escuta. Poderíamos perguntar: por que muitas mulheres escolhem ouvir música brega? ou, expandindo as fronteiras de gênero, porque muitas pessoas escolhem escutar música brega? Talvez justamente por essa potência da música em produzir experiências para as pessoas. Como escreveu Simone Luci Pereira, "a escuta de canções românticas tem muito a dizer sobre práticas e sentidos do mundo privado, mas também das ações e dos dispositivos da subjetividade na vida social da atualidade." (2016, p. 31)

Os espaços criados pela música brega possibilitam que as pessoas ativem outras corporalidades e condutas, que extravasem sentimentos, que se divirtam, que se conheçam, conheçam o próprio corpo, que elaborem estados emocionais e encontrem novas perspectivas. A recorrência temática da música brega pode estar ligada exatamente às vivências das pessoas, pois como disse Dedesso (2018)<sup>98</sup>, "o brega fala do dia-a-dia, do que acontece, fala a verdade [...] então nosso brega fala a verdade na lata, nua e crua, sem medo de ser feliz e quando você escuta o brega você se identifica, 'poxa, isso aconteceu comigo, isso aconteceu com outra pessoa'." Portanto, mesmo que muitas letras propaguem ou conformem ideais românticos, posturas e crenças que aos olhos da crítica estética e feminista pareçam fundamentar relações desiguais entre os gêneros (e é importante o olhar dessa crítica) também faz parte do trabalho de análise levar em consideração os espaços de experiência criados pela música e a autonomia emocional que pode ser conquistada ao ouvir essas canções, as associações que cada mulher, por exemplo, faz entre o que ouve e a própria vida. Assim, aproximamo-nos de uma interpretação das fissuras e ambiguidades na cena musical.

Considerando todas essas camadas que constituem o universo musical brega, tentaremos observar, no próximo capítulo, de que maneira a música brega é inserida nos filmes, quais espaços e corporalidades são criados por ela, como as letras das canções são conjugadas à narrativa, como o romantismo das canções são tensionados ou reforçados pelas protagonistas dos filmes e quais significações são criadas a partir da relação entre esse universo musical e as personagens, assumindo sempre a relação recíproca de trocas e influências entre produções culturais e artísticas.

---

<sup>98</sup> Entrevista concedida pelo músico para esta pesquisa, ocorreu no dia 21 de Julho de 2018 em sua casa na cidade de Recife.



### Capítulo 3 – QUANDO O BREGA E ELAS SE ENCONTRAM – por análises fílmicas não surdas

Susan McClary, em seu livro *Feminine Endings*, diz que no fundo não importa se os estudos acadêmicos insistem que a música é apenas música ou que não possa significar nada além da própria música, pois no mundo social a música alcança outras significações. É o que faz muitas pessoas acreditarem que uma música pode soar alegre, triste, sensual, divertida ou boba e, por isso, de acordo com ela, ouvimos música para relaxar, dançar, chorar ou criar um clima romântico. (2002, p.20)

Para a autora, o significado não é inerente à música, assim como não é na linguagem, em ambas as pessoas concordam coletivamente com os seus signos e os tomam como "moedas". Como ela escreve: "Música é sempre dependente de atribuição de significado social - como os etnomusicólogos tem reconhecido, o estudo da significação na música não pode ser isolado dos contextos humanos que criam, transmitem e respondem a ela."<sup>99</sup> (McClary, 2002, p. 21, tradução nossa) No entanto, isso não significa que a música e outros discursos reflitam simplesmente uma realidade social "imutável", pelo contrário, a própria realidade é constituída dentro dessas práticas e responde a paradigmas fornecidos pela linguagem, pelos filmes, publicidade, rituais ou música, que também desempenham papel na socialização dos indivíduos<sup>100</sup>.

Já David Hesmondhalghem, em *Why Music Matters*, chama a atenção para o potencial que tem a música de enriquecer a vida das pessoas. Segundo ele, a importância da experiência musical deriva de duas dimensões, a primeira é que ela se conecta intensa e emocionalmente ao eu ("private self"). Sendo a música um conjunto de práticas culturais que se tornaram intrinsecamente ligadas ao campo do pessoal e subjetivo, a música, como ele escreve, é capaz de estabelecer elos nas relações íntimas com os outros (alguns exemplos dados pelo autor: pais cantando canções de ninar para os filhos, amigas expressando o carinho cantando, casal deitado na cama ouvindo alguma canção, entre outros). A segunda dimensão tem a ver com o lugar frequentemente ocupado pela música como elo de experiências públicas e coletivas: shows ao vivo, danças em alguma festa e uma canção ou artista ser reconhecido por milhões de pessoas. Essas duas dimensões da experiência musical se sustentam e reforçam

---

<sup>99</sup> "Music is always dependent on the conferring of social meaning —as ethnomusicologists have long recognized, the study of signification in music cannot be undertaken in isolation from the human contexts that create, transmit, and respond to it".

<sup>100</sup> Ibid., p.21

mutuamente e o sentimento de compartilhamento faz da música um lugar poderoso de encontro e aprimoramento das duas esferas, a privada e a coletiva, mesmo que atualmente elas estejam intrinsecamente misturadas e complexificadas (HESMONDHALGHEM, 2013, p.5). E não só a música, diz o autor, mas todo produto cultural teria esse potencial, no entanto, a música tem sido apontada como lugar especial para isso por comunicar emoções de maneira particular:

O link muitas vezes observado da música com as emoções faz com que seja um local especialmente poderoso para tais encontros. Se a música é realmente mais fortemente conectada às emoções do que outras formas culturais, o fato de que ela é amplamente assumida como tal é, por si só, significativo<sup>101</sup>. (HESMONDHALGHEM, 2008, p.2, tradução nossa)

O autor destaca que criou-se uma concepção da música como algo que pode estar intimamente ligado às emoções e à personalidade, a compreende como um recurso, um dispositivo que também participa da construção do nosso senso de identidade e que pode mediar nossas experiências com o próprio corpo, tempo e sociabilidade. Ele a vê como um material utilizado para refletir posturas subjetivas, identidades, compreensões acerca das nossas emoções e para preencher a nós mesmos. A música, então, seria um dos muitos caminhos através dos quais as pessoas podem encenar suas vidas com sentimento e imaginação, libertando-se das rotinas e expectativas sociais. (2013, p. 3-4)

Embora Hesmondhalgh questione essa superestimação positiva da música - por identificar outros problemas sociais e hábitos não tão saudáveis amarrados à música<sup>102</sup>- ele e McClary, com abordagens e perspectivas diferentes, não deixam de destacar a troca importante entre a música e a vida das pessoas e a sua relação com as dinâmicas culturais, sociais, econômicas e políticas.

Quando passamos ao campo da música no cinema também nos deparamos com autoras e autores cuja perspectiva é pautada na relação entre música e meio sociocultural. Muitos desses autores chamam a atenção para como a música foi ignorada durante muitos anos nos estudos cinematográficos. Caryl Flinn (1992), por exemplo, sublinha como a escola dos formalistas (ou puristas) dominou os estudos acadêmicos em música durante um bom tempo, dissociando a música das esferas sociais, culturais e ideológicas, e evidencia a dificuldade da







---

<sup>101</sup> "Music's often-noted link to the emotions arguably makes it an especially powerful site for such encounters. Whether music really is more strongly connected to the emotions than other cultural forms, the fact that it is widely assumed to be so is itself significant".

<sup>102</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre essas questões, indicamos o seu artigo *Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity*. Consumption, markets and culture, volume 11, number 4, pages 329 – 343 (2008)

musicologia em relacionar música e meio social ou música e cinema. Somente na década de 1980 é que se percebe uma virada nos estudos cinematográficos e a partir daí diversos paradigmas de análise sonora e musical passam a ser levados em conta. Embora a análise musical dentro dos filmes já coloque a música sempre em relação à alguma coisa, no caso, às narrativas fílmicas, (ou seja, já escapa de uma análise “purista” da música), muitas dessas análises ainda se abstém de uma escuta histórica e subjetiva, frequentemente associando o uso da música apenas ao mundo narrativo ou às intenções autorais. Perde-se, assim, a escuta além filme, desvalorizando o contexto e supervalorizando a agência humana, o que nos leva em direção à tradição da "masterpiece", como escreveu Smith, deixando de fora das análises fatores econômicos, culturais e tecnológicos. (SMITH, 1998, p. 3)

Compartilhando da visão que entende a música fílmica sempre em uma relação extra fílmica, ou seja, que busca mapear os contextos históricos, culturais e mercadológicos que constituem a sua produção, empreenderemos análises musicais em consonância com dois autores em especial, Anahid Kassabian e Jeff Smith. Ambos, a nosso ver, melhor sintetizam ideológica e metodologicamente a análise de trilhas musicais que agenciam canções com a intenção de construir significações para além da própria relação música/imagem. Se amparam em categorias menos fixas e isoladas e que levam em consideração, por exemplo, os mecanismos e estratégias utilizados nas composições das canções e quais camadas de significados são agregadas ao filme a partir dos caminhos que a música faz antes, durante e após o encontro com o cinema. Kassabian, em especial, ainda sublinha a possibilidade de diferentes tipos de interpretação que uma mesma música pode ter em diferentes culturas, bem como a pluralidade dos significantes e uma espécie de “competência” que todos possuem para entender a música nos filmes. Uma vez que a música faz parte da vida das pessoas é inegável que ela possa trazer múltiplas inferências para dentro das narrativas.

   **Ouvindo os filmes**   

A trilha musical de *O Céu de Suely* é toda composta por canções compiladas, isto é, que preexistem ao filme. São elas: *Tudo que eu tenho* – Diana, *Blábláblá*, *Coração*, *Não vou mais chorar* e *Tontos e Loucos*, todas da banda *Aviões do Forró*, *Somebodytold me* – DJ Lawrence, *Gemendo* – Gaby Amarantos, *Muito mais* – Gabriel Thomaz (Autoramas) e *Dois* – Lairton e seus Teclados. Conforme já dissemos, a cantora Diana fez muito sucesso na década de 70, um entre poucos nomes femininos do universo brega desta época. A banda *Aviões do Forró*, Gaby Amarantos e *Lairton e seus Teclados* podem ser classificados como Brega Pop,

pois fazem parte da onda de renovação do brega, e os ritmos explorados por eles (fórró eletrônico e tecnobrega, respectivamente) são vertentes do Brega Pop. Gabriel Thomaz é cantor na banda de rock brasileiro Autoramas e o DJ Lawrence é alemão e trabalha com ritmos eletrônicos, como o *house* e *minimal tecno*.

Já em *Amor, Plástico e Barulho* mais da metade das canções são composições originais assinadas pelo DJ Dolores e Yuri Queiroga. Ambos são compositores e produtores musicais de longa data e na ocasião em que fizeram a trilha para o filme de Renata Pinheiro já haviam trabalhado juntos em outros projetos musicais. DJ Dolores é bastante conhecido por trilhar outros filmes pernambucanos como *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda e *Rio Doce - CDU*, de Adelina Pontual. As canções compostas por eles são canções da banda fictícia *Amor com Veneno* ou os sucessos cantados por Shelly e Allan<sup>103</sup>. Mas também há canções compiladas: *Foi Amor*, da banda Torpedo, *Eu te amo*, da banda Explosão Techno Brega, *Aceita meu amor*, da banda Fruto Sensual, *Mais uma noite*, da banda Nosso Romance, *Chupa que é de uva*, composição de Elvis Pires e Rodrigo Mell mas interpretada por diversas bandas e artistas e *Amendoim Torradinho*, de Ângela Maria. Não foi possível encontrar informações muito detalhadas sobre parte das bandas, mas todas elas surgiram na segunda metade dos anos 1990 e início dos 2000 e tem origem no norte e nordeste do país (Pernambuco, Maranhão e Pará). Elvis Pires é músico e compositor, natural de Olinda e é o grande responsável por diversos sucessos da cena brega recifense, entre eles os *hits* das bandas Vício Louco, Banda Kitara, Loira Marrenta e Banda Musa. Rodrigo Mell também é compositor e cantor na Banda Kitara. Ângela Maria foi uma cantora de grande sucesso na Era do Rádio e fonte de inspiração para muitas cantoras, como Elis Regina, Gal Costa e Alcione.

Além da semelhança na escolha do universo musical (a música brega), os dois filmes privilegiam canções populares que realmente são conhecidas e ouvidas por milhares de pessoas. Isso possibilita que a música seja mais facilmente percebida nos filmes, não só por circular em outros espaços, mas também pelas suas características de composição (os refrãos e os "hooks" - ganchos) que facilitam a escuta e memorização. Como escreveu Smith (1998, p. 20), a trilha composta por canções populares desloca a música da subordinação à imagem justamente porque o espectador a escuta e percebe.

Essas canções, nos dois filmes analisados, também podem ser compreendidas como demarcadoras de "territórios sonoros" que, como escreveu Obicci, articulam "produção de

---

<sup>103</sup> O álbum com a trilha do filme está disponível no YouTube.

subjetividade, poder, posse, marcas, estilo, transformação incorpórea, entre outros aspectos". (2006, p. 5) Embora cada território sonoro guarde suas especificidades, também há pontos de intersecção que vão além da proximidade entre o próprio território geográfico. Em certa medida, as demarcações sonoras destas canções corporificam a precariedade, a sensualidade, o romantismo, a busca por autonomia. Com isso, arriscamos dizer que a música brega escolhida para povoar os filmes, em meio às suas próprias tensões e potências, faz parte da trajetória de mulheres fortes, cujas histórias rompem alguns estereótipos e forçam fissuras na representação feminina nas telas, seja pela recusa de um novo amor, pela estratégia adotada nas margens do capitalismo, por afirmar e ocupar um lugar diante de um circuito ainda muito masculino, seja pelo esforço de não ceder à competição.

Por outro lado, existem aspectos do papel e utilização da música nos dois filmes que guardam grandes diferenças. A maior delas tem relação com o próprio lugar que a música ocupa na vida das personagens e nas narrativas. Em *Amor, Plástico e Barulho* a música é também o assunto do filme, então, ela aparece com maior frequência. Além disso, como discutimos um pouco no segundo capítulo, a forma como Hermila frui as canções nas festas do posto de gasolina é diferente da maneira como Jaque e Shelly cantam e dançam, inclusive, pela forma de filmar: enquanto em *O Céu de Suely* a câmera privilegia mais o rosto, em *Amor, Plástico e Barulho* o corpo é recortado e colocado em evidência. No universo das duas cantoras, a música tem relação e pontua os seus sonhos, suas relações amorosas e as dores. Também é pela música que as personagens são caracterizadas esteticamente. Em entrevista ao compositor e produtor musical DJ Dolores, ele comenta como trabalhou os arranjos de cada personagem:

As músicas para a personagem de Maeve representam esse brega mais antigo porque no filme ela é aquela mulher que já está envelhecendo; as músicas relacionadas a Nash tem um elemento mais pop que intuitivamente antecipam o brega funk, embora o arranjo seja um pouquinho mais complicado que no brega funk, tem três acordes, mas antecipa, a batida já tem a ver com o brega funk. (DOLORES, 2018)

Na camada musical do filme de Renata Pinheiro, a questão do tempo, dos ciclos entre as personagens, passado e presente, o velho e novo, também é explorada e dialoga com as transformações da cena musical real existente em Recife. Como comentou Dedesso, em entrevista à essa pesquisa, a "dominação" do brega funk tem acarretado mudanças nas dinâmicas do mercado musical como a diminuição do tamanho dos palcos, bem como dos cachês das bandas, pois nos shows de MC's menos pessoas são envolvidas. Entretanto, ele vê

com bons olhos as transformações, pois "sem inovação a cena musical acaba naquela mesmice, sempre é bom girar, rodar porque é assim que se vai para frente".

Além dessa caracterização a partir da geração que cada uma representa, há vários elementos nas músicas que, em camadas, tecem comentários diversos. Por exemplo, como descrevemos no segundo capítulo, na cena de abertura as duas mulheres estão em um banheiro e através de gestos sincronizados elas constituem o que chamamos de existir-espelho, uma é o espelho da outra e por isso, estão interligadas em uma relação cíclica que mistura passado e presente. A música, cuja base é uma bateria eletrônica programada acompanhada de um sintetizador, toca por quase 2 minutos, se estendendo também nas cenas seguintes. Durante esse tempo, a música vai se repetindo em loop até desaparecer com o fade out, ao mesmo tempo em que o título do filme aparece estampado sob a imagem de um asfalto molhado, numa rua.

Kassabian nos chama a atenção para o que ela chama de uma 'nova forma filmica' - que surge em diálogo com outras mídias, como o videogame e os quadrinhos e, dentro desse novo estilo narrativo, a música assume características sonoras que se afastam radicalmente da técnica de composição clássica de Hollywood. A iteração e a fragmentação das ideias musicais fogem do desenvolvimento de uma linha evolutiva, pois não trabalham na chave da linearidade. A música eletrônica de *Lara Croft: Tomb Raider*, por exemplo, apresenta um loop rítmico e sonoro que descarta qualquer possibilidade de linearidade melódica, de direcionalidade, isto é, um começo e fim ou o ataque e resolução próprios do sistema musical tonal. A música do filme torna-se cíclica de uma maneira peculiar, baseada na repetição dos mesmos fragmentos, diferente da estrutura de uma sonata clássica ou mesmo da canção popular, baseadas em temas, refrão e final. Nos parece que a música eletrônica nesta sequência inicial do filme de Renata Pinheiro, cuja base também apresenta a repetição em loop de um mesmo fragmento, sem qualquer demarcação de início, fim, ataque ou relaxamento, reforça a ideia de ciclicidade existente na imagem e na criação das personagens.

Em seu artigo, Kassabian levanta algumas reflexões interessantes acerca da música eletrônica e os estudos de gênero. Se a narrativa e a tonalidade estão intrincadas à paradigmas masculinos (sobre isso, consultar McClary e Laurentis<sup>104</sup>) seria a música eletrônica, por estar livre de direcionalidade e linearidade, feminina? Seria ela oposta à direcionalidade fálica? Mesmo que a quantidade de DJs homens ultrapassem o número de DJs mulheres? Embora

---

<sup>104</sup> Kassabian se baseou nos seguintes livros: McClary, Susan. *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002 e Laurentis, Teresa de. *Alice doesn't: feminism semiotics cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1984.

Kassabian não afirma, apenas questione, é curioso perceber que é pela não linearidade de uma música eletrônica que somos apresentadas às protagonistas do filme. Assim, concordemos ou não com Kassabian, a música escolhida para apresentar Jaque e Shelly foge de alguns padrões de composição mais direcionais e abre brechas para reflexões de gênero na música. Nesse sentido, música e narrativa estão consonantes, uma vez que o filme também suscita um olhar para as questões de gênero dentro da cena brega.

Em *O Céu de Suely* a maior parte das canções surge quando Hermila está com a amiga Georgiana, em meio às bebidas e pista de dança, extravasando os anseios de prazer e liberdade. Como chamou atenção Rayssa Oliveira, a história de Hermila se desenvolve às margens, às margens da cidade, da estrada. Os trilhos do trem, os caminhões, as motos, a rodovia vão se apresentando como possíveis fugas, meios de transitar e escapar do sufocante não pertencimento. É insustentável permanecer em Iguatu, assim como foi em São Paulo. Para a autora, a presença de poucos movimentos de câmera e em várias ocasiões a personagem ser focalizada no limite dos quadros fixos vão construindo uma sensação claustrofóbica, como se o espaço fílmico fosse asfixiando Hermila (2016, p. 145). O fato, por exemplo, de algumas vezes ela aparecer pequena diante da vastidão do céu (quando chega em Iguatu ou nos primeiros telefonemas para Mateus) também cria uma relação de opressão entre espaço e personagem.



Figura 32 - A relação entre Hermila e o espaço fílmico.

No entanto, as sequências em que a música surge, notadamente as da jovem dançando no posto de gasolina, parecem transmitir maior dinamismo, a câmera se aproxima de Hermila, se movimenta, há mais cortes ou mesmo planos-sequências (como na cena em que Hermila anuncia a rifa pela primeira vez), portanto, nos parece que a música cria um lugar de menos conflito entre Hermila e o espaço (geográfico ou fílmico), são momentos de respiro, de transbordamento, de encontro dela com seu corpo e desejo. Ela deixa de lado

temporariamente os papéis de mãe, neta, trabalhadora e mulher abandonada. Mesmo que pontualmente, a música vai nos revelando mais sobre o estado emocional da jovem.

No filme de Renata Pinheiro, a música muitas vezes pode ser classificada como *source scoring*, classificação que, de acordo com Kassabian, remete à música que está entre a música diegética (*source music*) e a não diegética (*dramatic music*) e por estar nesse *entre* acaba incorporando certa ambiguidade.

*Source scoring* é a música que cai entre a música diegética e a não diegética [...] Ela combina aspectos da *source music* e da *dramatic scoring* em termos da relação de ambas com o mundo da narrativa fílmica e a sua coincidência com os eventos na tela<sup>105</sup>. (KASSABIAN, 2001, p. 45, tradução nossa)

É o caso de *Amendoim Torradinho*, por exemplo, que está tocando no bar em que Shelly e Jaque estão no fim do filme. Embora não possamos ver a sua fonte podemos supor que a canção está tocando no ambiente, pois as duas começam a cantar os versos da música e, nesse caso, ela poderia ser classificada como *source music*. Porém, o interessante é que elas não acompanham a voz de Ângela Maria, elas cantam "fora" do tempo, se adiantam, o que é um pouco incomum quando cantamos uma música que toca no lugar em que estamos. Nos parece que a montagem também assume um caráter ambíguo, confundindo nossas certezas e fazendo a música deslizar entre as fronteiras da diegese e não diegese.



Figura 33 - Jaque e Shelly no início da sequência, cantando os versos de *Amendoim Torradinho*. Ao final, a câmera sai do bar enquanto elas dançam juntas.

Em seguida vemos as duas rindo, a câmera está bem próxima do rosto delas até que Jaque se levanta e vai em direção ao centro do bar, Shelly a segue e elas começam a dançar. Elas já não cantam mais, mas a canção segue tocando, e embora possa pertencer ao espaço da cena, também é plausível que nesse momento ela assuma somente a função de *dramatic scoring*, envolvendo a atmosfera da sequência que simboliza a aproximação e amizade entre

<sup>105</sup> “*Source scoring* is the music that falls between diegetic and nondiegetic music [...] Source scoring combines aspects of source music and dramatic scoring in terms of both its relationship to the film’s narrative world and its coincidence with the onscreen events.”



as duas mulheres. Quando a câmera sai de dentro do bar e enquadra as personagens pelo lado de fora, o volume da canção vai aumentando gradualmente, abafando os ruídos ambientes e dando destaque à cena final.

Também como *source scoring*, a canção *Aceita meu amor* começa a tocar depois do show da banda *Amor com Veneno*. Como mencionamos no segundo capítulo, Shelly, durante o show, sai da marcação da dança e vai para a frente do palco, junto com Dedesso e Jaque. Isso gera um clima de tensão e provocação que é enfatizado pelo olhar de Rubi, que parece receoso de que alguma confusão maior aconteça. O rosto de Shelly em primeiro plano e encarando a câmera se sobrepõe à imagem de Jaque no palco. É neste momento que *Aceita meu amor* surge. Não sabemos exatamente onde Shelly está, mas o jogo de luzes provoca distorções em sua expressão. Nos parece que essa cena demarca uma virada de comportamento de Shelly. A canção parece acompanhar o movimento das luzes que rodeiam o rosto da personagem variando o seu volume e pode, então, ser classificada como *dramatic scoring*, já que ambienta a sequência sem que vejamos a sua fonte. Ela parece ilustrar também um estado psicológico da personagem, uma vez que a sua postura mais "ameaçadora" combina com o tom de deboche da cantora. No entanto, a seguir, assistimos à Shelly se arrumando no banheiro após o show e a canção continua tocando, alguns efeitos de reverberação são adicionados no intuito de diferenciar as escutas, ou seja, nesse momento a música pode ser entendida como parte da diegese, como parte da *playlist* da festa, escorregando para *source music*. Como aponta Kassabian, a *source scoring* também pode significar passagem de tempo, e nessa sequência específica a canção não só tem relação com a passagem de tempo, mas também com a transição espacial.

É interessante pensar que essas canções podem ser tanto *source music*, *source scoring* como *dramatic scoring*, a depender da forma como são percebidas. E a *source scoring*, ao assumir esse caráter de ambiguidade e abertura abala a dicotomia que marca a classificação usualmente atribuída à música nos filmes, se é diegética ou não diegética, se está dentro da narrativa ou se está fora. A *source scoring* turva essas fronteiras e abre o leque de possibilidades e interpretações, que são sempre mutáveis e oscilantes. O fato dessas duas canções e várias outras serem utilizadas nessa chave, isto é, de poderem ser classificadas como *source scoring* cria um paralelo com o deslizamento moral que as narrativas melodramáticas contemporâneas têm provocado. Jaque e Shelly deixam transparecer traços das suas personalidades que fogem ao julgamento dicotômico entre bem e mal, e a música, ao assumir esse lugar de *entre* compartilha do mesmo deslizamento, estreitando o "diálogo" entre trilha musical e personagens.

A seguir, analisaremos algumas sequências a partir de três eixos: Música brega e amor romântico, Música brega e performance e Escutas comoventes.

### ♥ Música brega e amor romântico ♥

O intuito deste tópico é analisar algumas sequências que, a nosso ver, desenvolvem e materializam o universo romântico das personagens, suas aspirações e fantasias. A presença da música brega, que em si mesma guarda relações com o amor romântico, tem papel fundamental na conformação da atmosfera dessas cenas.



Após o show da banda *Amor com Veneno*, Shelly vê o ex-namorado com Jaque, os dois estão se beijando, ela interrompe o beijo e é através de uma canção que ela dá o recado para Jaque: “ontem foi meu, hoje ele é seu, mas amanhã será de outra, vai estar beijando outra boca”. Elas se empurram e Rubi intervém, levando Shelly para o lado de fora do lugar. Enquanto isso, na sala da frente, vemos Allan ser entrevistado, seu empresário (que é o mesmo de Jaque) afirma que o estilo de Allan é romântico e que dali pra frente Allan só vai fazer música romântica. Shelly, Rubi e o outro bailarino estão no pátio do lugar, Allan também vai para fora e se encosta nas grades, olhando para Shelly, que está meio escondida atrás de algumas plantas. Nesse momento, a canção *Mais uma noite* começa a tocar. Pelo fato de Shelly estar atrás das plantas desfocadas em primeiro plano cria-se um mistério, uma pequena tensão, até ela perceber que está sendo olhada e retribuir o olhar.

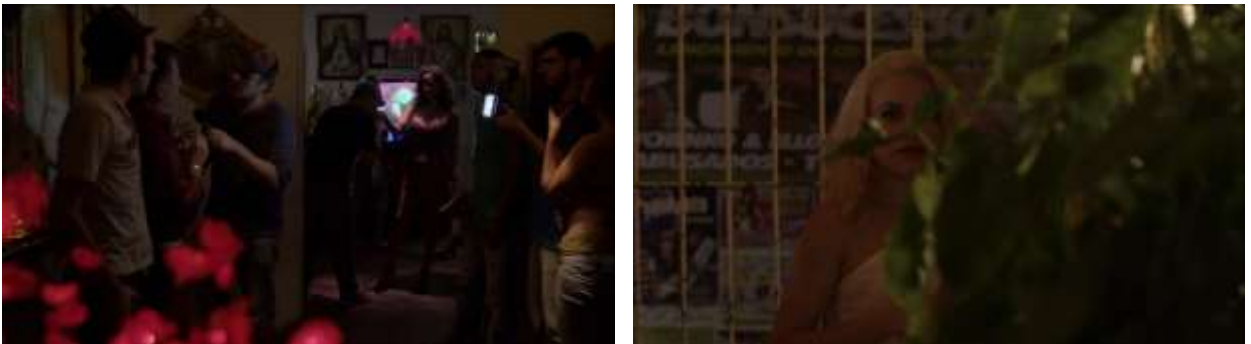


Figura 34 - Enquanto Allan é entrevistado a tensão se cria entre as duas personagens, Shelly vai para o lado de fora e em meio as plantas percebe o olhar de Allan.

Então, em montagem paralela, voltamos ao salão onde há várias pessoas dançando, o casal da direita nos chama atenção, os corpos estão colados, a câmera não se preocupa em

cortar suas cabeças, enquanto a mulher rebola de forma sensual, criando um movimento sinuoso com o corpo, o homem passa as mãos pelo quadril da companheira. A imagem do baile se funde aos rostos de Shelly e Allan, agora próximos, também com os corpos colados. Eles começam a dançar no ritmo da música, Shelly sorri e, ao fundo, vemos faíscas subindo, como se tivesse uma fogueira atrás deles.



Figura 35 - O casal no salão e, em seguida, Shelly e Allan dançando juntos.

*Mais uma noite* continua soando, voltamos mais uma vez ao baile e ao mesmo casal, os corpos seguem dançando de forma ondulada, o rapaz agora acaricia as costas da moça e sobe suas mãos até a nuca, a câmera acompanha levemente o movimento, enquadrando as cabeças no plano. De volta à Shelly e Allan, eles estão de frente um para o outro, se aproximam até se beijarem. Nesse momento, juntamente com as faíscas e a música ouvimos também o som de fogos de artifício.

Nos parece que as faíscas e os fogos de artifício, além de funcionarem como elementos de excesso, chamando a atenção para a ação da cena, traduzem a explosão e a intensidade dos sentimentos e emoções da personagem. Sinestesticamente, somos convidados a assistir o beijo, que simboliza a dissipação da atração sexual, do calor que envolve a energia entre aqueles corpos, corpos que explodem de prazer.

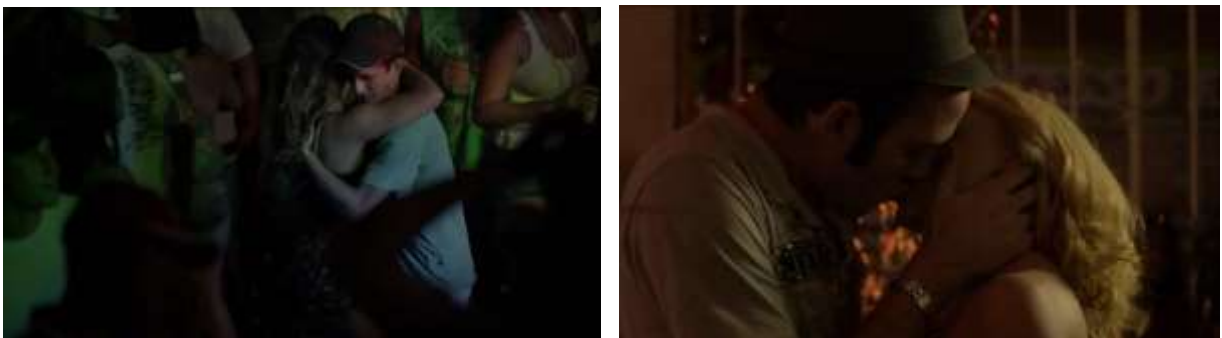


Figura 36 - Rapaz acaricia as costas da companheira, quando voltamos ao pátio Shelly e Allan se beijam com as faíscas ao fundo.

No salão mais uma vez, a câmera focaliza de perto duas mulheres dançando juntas, a imagem de Shelly e Allan vai se sobrepondo, eles agora estão no mesmo espaço do baile, é possível ver outros casais dançando ao fundo, sobre os dois há pontos de luz que parecem vir desses globos de iluminação, típicos de festas, que em movimentos circulares vai alternando a cor da luz emitida. Eles seguem dançando, começam a se despir, se beijam e vão caminhando em direção à lateral esquerda do quadro, a câmera acompanha, deixando para trás o salão e adentrando um quarto de motel. Ainda se beijando, os dois se deitam, os lençóis são de cetim vermelho e há abajures ao lado da cama. O refrão da canção continua tocando repetidamente: “mais uma noite sem dormir, e a vontade de te ver não passar, as lágrimas teimam em cair, oh meu amor volta pra casa!”.

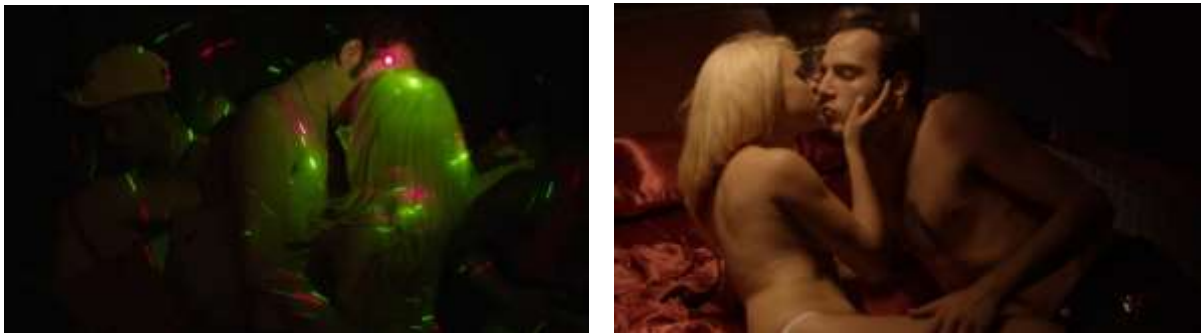


Figura 37 - Shelly e Allan se despiando no meio do baile para adentrarem o quarto de motel.

Uma das categorias propostas por Kassabian para pensar a relação entre a música e os filmes chama-se *contínuo de atenção*, que diz respeito ao range de possibilidades disponíveis para se perceber a música e suas funções dentro de um filme. Apesar de acreditar que o foco de atenção vai variar de espectador para espectador e que esse foco é mutável o tempo todo, ela destaca alguns elementos que fazem a música ficar mais ou menos perceptível. Um deles tem a ver com a música ser o único som na cena ou quando não há grande competição entre a música e outros materiais sonoros ou visuais. É o caso dessa sequência na qual a música ocupa o plano sonoro praticamente sozinha, não há diálogos ou ruídos ambientes e o fato de ouvirmos apenas o refrão facilita nossa escuta e engajamento, como destacou Smith, permitindo que a música salte aos nossos ouvidos.

Através de alguns cortes somos convidados a contemplar a troca de intimidades do casal. Shelly, então, se levanta, cobre seu corpo com o lençol e vai em direção a banheira, a transposição da voz da cantora para uma tonalidade mais alta anuncia o fim próximo. Assistimos aos dois em meio a espuma da água, eles estão fazendo sexo. Ao redor da banheira

há várias plantas e fitas luminosas. A canção termina quando vemos Shelly, já em casa, colocando água em um pote com as flores do motel



Figura 38 - Shelly e Allan na banheira e Shelly ajeitando as flores ao voltar para casa.

A sequência nos revela a consciência do filme em inspirar-se em elementos da estética brega para exacerbar a escuta e subjetividade da personagem, para compor o universo de suas emoções. E o excesso, aqui, aparece costurando as camadas sonoras e imagéticas.

No início da cena, em que o empresário de Allan repete duas ou três vezes o seu estilo, notamos essa reiteração verbal que faz questão de pontuar o clima da cena. A sonoridade da canção que, além de ter o refrão repetido inúmeras vezes, tem o volume deliberadamente alto e recebe um tratamento diferenciando o espaço do baile e o espaço onde o casal se beija pela primeira vez. No pátio onde estão Shelly e Allan a canção ganha efeitos de reverberação e eco, criando uma sensação etérea, condizente com o que a imagem está retratando. Esses efeitos juntamente com as faíscas e o som dos fogos de artifício parecem demarcar um espaço do próprio imaginário da personagem.

A música também povoa um terceiro espaço, o espaço do "transe", no qual o casal está no salão em meio à outras pessoas e começa a se despir. O destaque neles se dá pela iluminação colorida e pontual, pois todo o entorno está pouco iluminado, dando a entender que diante do que se está vivendo, todo o resto desaparece, perde a importância. Essa passagem parece provocar uma suspensão romântica da realidade, que continua sendo reiterada pela própria ação da cena e pelo texto da canção, que narra as dores do eu-lírico diante da solidão e do medo, o refrão expressa o desejo de ver a pessoa amada e de que ela volte para casa.

Quando adentram o quarto do motel a câmera mostra a intimidade do casal a partir de um cenário que também carrega seus exageros, o lençol brilhoso de cetim, as luzes e a quantidade de plantas ao redor da banheira. Nessa sequência podemos pensar o excesso como

postulado por Baltar, como estratégia de engajamento sensorial e sentimental. De acordo com ela, o excesso pode ser entendido tanto quanto uma estratégia estética quanto uma resposta sensível ao contexto atual, marcado pela cristalização de uma cultura visual e pela centralidade do corpo<sup>106</sup>. (2012, p. 128) A partir das noções de cultura somática e paradigma das sensações, desenvolvidas por Jurandir Freire Costa e Christopher Tücker, respectivamente, é possível compreender a revalorização do corpo na construção de subjetividades e experiências cotidianas e a mudança de paradigma no entendimento do mundo, que cada vez mais é atravessado por um entendimento sensorial, no qual o sujeito contemporâneo busca constantes choques e estímulos. Em meio ao "regime estético de intensificação do sensacionalismo e da lógica espetacular" (BALTAR, 2012, p. 65) que marca, então, a contemporaneidade, a imagem do corpo em ação tem papel de destaque e é a partir desse cenário que "se entende a tendência contemporânea de narrativas cinematográficas e audiovisuais cada vez mais intensificadas no seu desejo de 'falar' e mobilizar o corpo dos espectadores." Por essa razão,

é fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que 'performam' e expressam estados sensoriais e sentimentais, que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. (BALTAR, 2012, p. 65)

Nesse sentido, o excesso apresenta-se como maneira eficaz de articular e mobilizar as reações sensoriais e sentimentais no público. Pois, a partir da reiteração constante dos elementos narrativos o engajamento entre obra e espectadores é facilitado, sendo fundamental mostrar o corpo no ato da sensação ou da emoção. Por engajamento compartilhamos da visão de Baltar: é experimentar um estado de suspensão, sentir-se sentimental e sensorialmente vinculado à narrativa. (2012, p. 129) Por isso, o excesso é ao mesmo tempo efeito e instrumento das transformações contemporâneas, é estratégia e resposta.

Na sequência destacada, a câmera não poupa os detalhes da relação dos dois, nós, enquanto espectadores seríamos capazes de entender e imaginar o que vai acontecer entre eles se apenas um plano no motel fosse nos mostrado, no entanto, a câmera opta por não esconder, os corpos se deixam ver e compartilhar a intimidade, colocando-nos no lugar de contemplar e assistir o que está se passando ali. Nesse sentido, a visualidade reiterativa nos convida a sentir

---

<sup>106</sup> Mariana Baltar desenvolve suas reflexões acerca do excesso utilizando-se de referências como Linda Williams (1989), Jurandir Freire Costa (2004) e Christopher Tücker (2010). Para maior aprofundamento indicamos a leitura dos artigos: *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações* tomando por base um *Procedimento operacional padrão* (Significação, ano 39, nº38, 2012) e *Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensorio-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo* (Rebeca, ano 2, nº 4, 2013)

juntamente com os personagens. Nossos corpos são mobilizados sensorial e sentimentalmente a partir do excesso que se expressa em todos os elementos da encenação (a visualidade, a performance, a canção, os textos).

Há também uma reiteração ou paralelismo entre os elementos que estão no espaço da festa e do quarto, como as plantas e as luzes, nos parece que essa "insistência" na reiteração visual, assim como a frase que se repete no refrão da canção, articula a criação de uma atmosfera para pontuar a sensualidade que envolve a ação da cena e aqueles corpos.

Quando estão na banheira, as mãos de Allan deslizam pelas costas de Shelly, lembrando o mesmo movimento do rapaz no salão, que acaricia as costas da parceira e sobe suas mãos até sua nuca. A dança na festa transforma-se, então, no próprio ato sexual, coreografia dos corpos colados, embalada pela sensualidade, produção de desejo e a música brega, que habita o espaço público e privado.

A sequência termina com Shelly em casa, já no dia seguinte, com as flores que provavelmente foram dadas por Allan. O refrão que tocou por incontáveis vezes diz ao seu final: "oh, meu amor, volta pra casa". É interessante notar que apenas quando Shelly está de volta em sua casa é que a canção desaparece e nesse momento ela está justamente cuidando de algo que trouxe para seu quarto, que a faz lembrar da noite de amores. Ela volta para casa cultivando um pouco do que viveu, materializado não só nas flores, mas também no tom das roupas que veste, que lembra a cor dos lençóis sedosos. Dessa forma, a reiteração do texto da canção também encontra eco na imagem.

Entendendo o excesso como "reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação - desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances - estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo"<sup>107</sup> podemos compreender como desde a fala do empresário até os elementos visuais da cena, a performance e a própria canção vão em direção à um mesmo "objetivo". Embalam e constituem audiovisualmente a experiência romântica da personagem, conformam o seu imaginário e o universo de suas emoções. E, nesse caso, é interessante perceber como o excesso visual articulado à canção brega (que também carrega seus próprios excessos e reiterações) intensificam e potencializam a atmosfera romântica da cena.



---

<sup>107</sup> Ibid., p. 129

Jaque deixa o quarto do hotel - após o seu desabafo (sobre o sucesso ser algo descartável como um copinho de plástico), a câmera se dirige, então, para a cama de Shelly, ela está deitada e ao lado do seu travesseiro está seu celular, que já nos foi mostrado na cena anterior, quando Shelly está na sacada do hotel, dando a impressão que está esperando alguma ligação ou mensagem. Prédios distorcidos e embaçados entram em quadro. A imagem está toda azulada e notas eletrônicas longas e graves começam a soar. Logo entendemos que a visão dos prédios é o ponto de vista de Shelly, pelo fundo de uma garrafa de bebida. Ao terminar de beber e abaixar a garrafa, a visão volta ao "normal".



Figura 39 - Shelly no quarto do hotel e a imagem dos prédios pelo fundo da garrafa.

Ela sorri, está olhando para fora do quadro, em seguida, Allan surge, acaricia seus cabelos e eles se beijam. A câmera privilegia o corpo e os movimentos de Shelly, que tira o shorts e, de mãos dadas com o rapaz, vão em direção ao mar. Eles estão na praia e o som das ondas se mistura às notas eletrônicas. A sonoridade cria uma sensação sonora onírica, inebriante, instável, que se mistura ao ir e vir das ondas do mar. O casal se beija mais uma vez, Shelly está feliz, eles rodopiam, a imagem do rosto de Shelly, que ocupa 2/3 do quadro se sobrepõe ao rodopio, eles estão bem próximos e se beijam de novo, a jovem continua radiante.



Figura 40 - Shelly e Allan se beijam e em seguida vão para o mar.



Da beira do mar vemos os dois na barreira de corais, eles estão se abraçando, Shelly está segurando um manto plástico cintilante, ao fundo vemos as ondas do mar espelhadas e prateadas, que produzem um efeito parecido ao da superfície plástica. A câmera vai pra perto deles e continua privilegiando as expressões da moça, que não tira o sorriso do rosto. Ela joga o plástico cobrindo sua cabeça, formando uma espécie de "cabaninha", embalando a paixão dos dois, mas logo o vento desfaz. Eles estão de frente um para o outro, com os rostos bem próximos, Allan faz carinho nos cabelos de Shelly, que segue olhando para ele e sorri. Nesse momento, junto com as notas musicais eletrônicas graves, ouvimos uma voz feminina cantarolando. Pontos de luz amarelos e desfocados invadem o azul da sequência e em seguida somos levados ao interior do carro onde vemos Shelly, enquadrada de perfil e em primeiro plano, com a cabeça encostada no vidro e cantarolando. Entendemos que os pontos de luz vêm dos postes que passam pela janela. A câmera continua enquadrando Shelly, um dos companheiros da banda pede pra que ela cante, ela olha em direção a ele e começa a cantar a canção *A flor e a abelha* (uma das canções que DJ Dolores e Yuri Queiroga escreveram para a banda *Amor com Veneno*): "eu quero assim/ você em mim/ uma rainha abelha em seu jardim/ sugando a flor pra fazer mel/ e te levar comigo para o meu céu/ será assim, cada manhã/ com beijos de maçã e hortelã".



Figura 41 - O casal na barreira de corais e Shelly no interior do veículo, de volta à "realidade".

Não sabemos se a sequência do casal foi um sonho, já que na cena anterior Shelly aparece deitada na cama ou se foi uma lembrança da jovem durante a viagem, no entanto, seja

qual for, as imagens parecem inundar a narrativa de fantasia amorosa. O azul cria a sensação de lugar irreal, mesmo sendo a praia, não é a que estamos acostumados a ver, os reflexos prateados e cintilantes ajudam a pintar a atmosfera onírica. A sensação oscilante é criada pela música, cujo sons eletrônicos se confundem com meros efeitos sonoros. Essa sonoridade extra diegética (*dramatic scoring*) acaba materializando e explorando o fundo emocional da personagem, da cena e também de quem está assistindo.

As notas graves e longas vão embriagando a escuta e, juntamente com o som das ondas do mar, parecem transmitir a ideia de inconstância, de um terreno trêmulo e flutuante, assim como o mar, assim como a paixão. Não por acaso a sequência inicia com a imagem desfocada, distorcida, essa opção parece emular a forma como podemos experimentar o mundo quando sob os efeitos da paixão, vestimos outras lentes. As expressões de Shelly e a própria ação da cena reiteram essa ambiência romântica, deixando transparecer o excesso que, embora conjugado de maneira menos intensa do que na sequência analisada anteriormente, não está ausente.

A música brega cantrolada irrompe a sequência e nos traz de volta para a "realidade". O texto da canção parece traduzir os desejos da personagem, adentrando seu universo psicológico e pontuando o que ela está vivendo. Nos parece que a música -inserida nessa relação entre Shelly e o amor romântico - materializa a interação com o seu imaginário, como se a música atuasse como pano de fundo para os desejos da personagem, aproximando-se de um tipo de "música psicológica".



As canções originais do filme de Renata são quatro: *amor com veneno*, *a flor e a abelha*, *bye-bye amor* e *amor, sublime, amor*. Embora todas falem de amor e relações sexuais, *amor com veneno* e *bye-bye amor* poderiam ser agrupadas dentro do sub-eixo temático *romântico-poderoso*, desenvolvido no segundo capítulo, após o perfil das divas. *A flor e a abelha* no *romântico-desejante* e *amor, sublime, amor* no grupo do *romântico-lamentação*, uma vez que flerta em maior grau com a idealização do amor romântico. A sequência em que *amor, sublime, amor* toca está no fim do filme e dentre todas é a que tem a duração maior, com quase 2 minutos e 30 segundos.

A letra diz o seguinte: no meio da tristeza/ quando a vida faz sofrer/ se alguém me aparece é um novo amanhecer/ agora você sabe/ o mundo tem mais cor/ seu dia brilha forte pela glória do amor/ amor, amor, amor sublime amor/ eu sou a sua lua/ você é meu sol/ na

escuridão da noite/ posso ser seu farol/ seu amor é tudo o que eu sempre quis/ Romeu e Julieta mas com um final feliz.

Pelo texto da canção podemos perceber como as crenças elencadas por Jurandir Freire Costa (1998) sobre o amor romântico destacadas no capítulo anterior aparecem atualizadas. O amor é o grande responsável pela alegria dos dias e é pela dualidade entre lua e sol que se cria a imagem de completeude, dos opostos que se completam.

É interessante perceber que essa construção idealizada do amor romântico aparece, no filme, mais fortemente vinculada à Shelly, como viemos demonstrando. Na sequência em questão, Allan e ela se reencontram no camarim do programa de televisão, a banda do rapaz, *Amor com Mel*, vai se apresentar. Eles se veem, mas não se falam. Shelly passa por ele e vai em direção a plateia. Nos bastidores, enquanto a banda não entra, uma fã aborda Allan e eles tiram uma foto juntos. Enquanto ouvimos o apresentador anunciar a banda, vemos Jaque, no bar, assistindo o programa pela televisão, há algumas mulheres na sua frente, também vendo TV. Allan muda a impoção da voz e canta bem perto do microfone, conferindo um ar de sensualidade à sua performance. No verso sobre o amanhecer o cantor eleva o braço devagar e suas mãos se dirigem ao peito quando canta "pela glória do amor".



Figura 42 - Mulheres na frente de Jaque no bar e Allan inicia sua apresentação.

Ele vai até a plateia para buscar Shelly, que está sob o holofote de luz, o público vibra quando ela pega na mão dele, ela sorri, os dois voltam para o palco. Eles estão um de frente para o outro, a câmera vai rodeando o casal, eles dão as mãos, ele passa o microfone para Shelly, que começa a cantar. Em meio à sequência vemos mulheres e alguns casais assistindo ao programa das suas casas ou estabelecimentos comerciais, elas cantam o refrão junto com os cantores. Shelly solta os cabelos e passa sua mão suavemente pelo rosto de Allan, a câmera está próxima dos dois e varia entre plano médio e primeiro plano. Através de sobreposições de imagens (*cross dissolve*) seguimos vendo a apresentação dos dois, Allan cola seu corpo ao de Shelly e dá um beijo na sua bochecha, ela continua cantando e apoia sua cabeça momentaneamente no ombro dele, eles olham em direção à câmera, Shelly está sorridente.



Figura 43 - Allan convida Shelly e eles se apresentam juntos.

Podemos ver a plateia de pé, na frente do palco, dançando e batendo palmas. Ainda que Shelly dance, balance os ombros, passe seus dedos pelos lábios de Allan, sua movimentação no palco é bastante diferente das anteriores, poderíamos dizer que ela está mais "contida" em relação à natureza dos passos e de como expõe seu corpo. Nesse sentido, a câmera também se porta de maneira distinta. No fim, a chuva de papéis prateados é derramada em todo o auditório, eles se abraçam e olham para a câmera, como se fossem ser fotografados, Shelly está radiante, manda um beijo, Allan está com um meio sorriso, aponta o dedo em direção à câmera como quem quer passar um recado. O apresentador faz a chamada para os comerciais e eles "se desmontam", parecem acordar do "sonho" e se afastam.

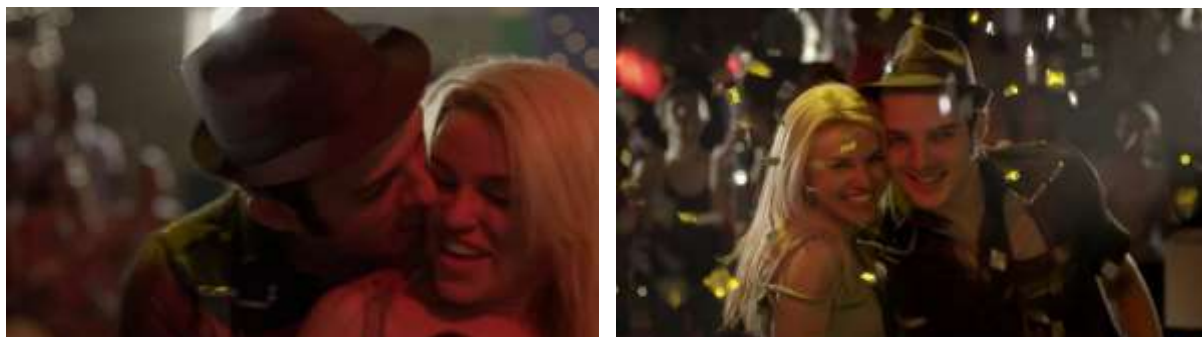


Figura 44 - Chuva de papel prateado finaliza a apresentação do casal.

De acordo com Renata Pinheiro, essa canção foi inspirada pelo musical norte americano *West Side Story*, lançado em 1961 e que na tradução para o português ganhou o título justamente de *Amor, sublime, amor*. Inspirado em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o filme conta a história de Tony e Maria, jovens de gangues rivais da zona oeste de Nova York. Tony faz parte da gangue *Jets*, de garotos da periferia da cidade e Maria é irmã do líder da *Sharks*, de imigrantes porto-riquenhos. O amor dos dois floresce em meio às brigas e disputas e assim como no romance clássico, o fim é trágico, Tony é baleado e morre, no entanto, Maria não se suicida, segue adiante.

Ao mapearmos essas referências elas nos ajudam a compreender melhor os elementos que inspiram e criam os imaginários românticos no filme (não por acaso a referência é um filme que, por sua vez, faz referência à uma das maiores tragédias românticas e todas as suas idealizações) e como eles são atualizados, afinal, a narrativa da canção é *à la* Romeu e Julieta, mas com um final feliz. A referência a musicais vem também do desejo da diretora de que o filme fosse um musical. Na mesma entrevista à essa pesquisa, ela conta que nos ensaios eles tinham coreógrafos e bailarinos, mas que pela dificuldade em trabalhar o gênero, eles acabaram desistindo da ideia e cortaram as coreografias, ficando apenas com a do ônibus, no final.

Na sequência anterior à apresentação do casal na televisão, Shelly é entrevistada por outro programa sobre brega, ouvimos apenas o áudio da entrevista enquanto a câmera passeia pelo centro do Recife, mostrando várias pessoas carregando sacolas plásticas. O apresentador introduz Shelly como a musa da banda *Amor com Mel* e pergunta sobre a história dele ter roubado a canção (referindo-se à *bye bye amor*), ela então responde: "quando você tá no meio da tristeza e a vida tá te fazendo sofrer e se aparece alguém é um novo amanhecer, sabe? Na verdade, a única coisa que Allan roubou de mim, David, foi meu coração."

A fala romântica de Shelly é a mesma da primeira estrofe da canção, isso nos faz lembrar do que Dedesso (2018) comenta, também em entrevista para esse trabalho. Ele diz que a inspiração para a criação das canções pode surgir "caminhando na rua, ouvindo uma frase legal ou assistindo uma discussão em algum lugar... tem uma letra que eu fiz para uns MC's ouvindo a briga de um casal vizinho. A inspiração vem da vida mesmo, do dia-a-dia!".

Dedesso também explica a recorrência dos temas amorosos pelo que ele observa no cotidiano das pessoas, "porque o brega fala do dia-a-dia, do que acontece, fala a verdade, é tanto que tomou conta do Brasil". Assim como em *bye-bye amor*, a frase dita por Shelly e o que ela vive transformam-se nos primeiros versos de *amor, sublime, amor*, então, o filme acaba incorporando essas dinâmicas da cena musical para a própria narrativa.

Ainda que a sequência mostre os dois juntos, cantando o romantismo e trocando carinhos durante a apresentação, a narrativa não faz questão de resolver a história dos dois, não sabemos se eles vão ficar juntos, se vão trabalhar juntos. Esse encontro poderia encaminhá-los para um "final feliz", no entanto, a questão acaba ficando menor, fica em aberto e o que se enfatiza é a relação e amizade entre as duas mulheres. Nos parece que essa opção desloca Shelly do que poderia ser um lugar "comum" de representação ou final de um filme que está falando, em boa medida, sobre músicas românticas. Nesse sentido, abrem-se

fissuras, lacunas para possibilidades outras, para contar a história de mulheres que vivem a paixão, mas que não se resumem a isso.



Também em *O Céu de Suely* podemos perceber essa relação entre as canções e o amor romântico. Como descrevemos no segundo capítulo, na abertura do filme somos apresentados à Hermila, que nos conta da gravidez e expressa sua paixão pelo namorado. Ela fala do CD com as músicas preferidas e da promessa que Mateus teria feito a ela, de iniciarem uma vida juntos. O texto evidencia o teor de idealização romântica que constitui algumas das crenças do amor romântico. Sentimos pelo tom da sua voz a empolgação e alegria, que se materializam também nos sorrisos e nos rodopios. Os dois estão brincando e a câmera entra junto na brincadeira, correndo, rodando, sem se preocupar em enquadrar e desenquadrar. Em alguns momentos em que a câmera está "correndo" ou chega bem perto do casal, as imagens tornam-se borrões, rabiscos, o casal se mistura ao fundo, vira um emaranhado de cores e textura granulada. Nos parece que essa maneira de filmar acaba incorporando a despreocupação e a empolgação do estado apaixonado.

A filmagem em Super8 sugere que as imagens vistas remetam ao passado, uma recordação da jovem. E, em meio à lembrança, a canção *Tudo que eu tenho* começa a tocar. Se pensarmos que as outras canções do filme são mais contemporâneas, isto é, surgiram a partir dos anos 2000, a canção de Diana simboliza um passado na própria história da música brega, pois remete à primeira geração de músicos da década de 1960, e reforça, juntamente com opção pelo Super8, a sugestão de lembrança, de passado da própria sequência. Ouvimos os versos "que bom seria ter/ seu amor outra vez/ você me fez sonhar/ trouxe a fé que eu perdi/ e nem eu mesma sei porque/ eu só quero amar você/ tudo que eu tenho meu bem é você/ sem seu carinho eu não sei viver/ volte logo meu amor/ volte logo meu amor" enquanto toda a ação se dá.



Figura 45 - Cores e texturas em meio aos rodopios do casal.

Também nessa sequência podemos perceber a relação com o *contínuo de atenção*, proposto por Kassabian. Como a música ocupa o plano sonoro praticamente sozinha podemos percebê-la com maior amplitude, deixando-nos levar pelo texto e emoção expressados na voz marcante de Diana. Outra categoria proposta pela autora chama-se citação (*quotation*), que juntamente com a alusão (*allusion*) e leitmotiv constituem o *contínuo histórico*. A citação, termo emprestado da literatura, diz respeito a importação de canções ou textos musicais, em partes ou inteiros, para dentro da trilha musical. A alusão, por sua vez, pode ser definida como a referência que a música faz a outra narrativa externa ao filme, ou seja, é utilizada para evocar outras narrativas. O leitmotiv, termo difundido por Wagner, diz respeito à repetição de um trecho musical durante a narrativa fílmica que se associa, então, a um personagem, ação, cenário, objeto ou situação. (KASSABIAN, 2001, p.49)

*O Céu de Suely* “cita” a canção de Diana que, por sua vez, é uma versão da canção *Everything I Own*, da banda de rock norte americana Bread. A original também foi lançada em 1972 no álbum *Baby I'm-a Want You*, quarto disco do grupo. Ao mapear o caminho dentro da cultura, duas questões se sobressaltam. A primeira delas tem relação com um procedimento comum na música popular brasileira, inclusive no próprio brega. É possível identificar versões em português de sucessos cantados em língua inglesa desde o sertanejo de Leandro e Leonardo (*É por você que canto*, versão de *The sound of silence* – Simon and Garfunkel), passando pelo rock de Léo Jaime (*Solange*, versão de *So Lonely* – The Police) até o forró elétrico da banda sergipana Calcinha Preta (*Por que te amo?*, versão de *Pride – In the name of Love* – U2). A cantora Gaby Amarantos, por exemplo, ficou bastante famosa pela sua versão *Hoje eu tô solteira* da canção *Single Ladies*, da cantora pop Beyoncé e *Blá Blá Blá*, segunda música da trilha musical do filme, é a versão em português de *Aviões do Forró* para a canção *Torn*, da cantora australiana Natalia Imbruglia. Existe, então, esse aspecto transnacional do brega, que toma canções em língua inglesa, não consideradas bregas em sua versão original, e as transforma em grandes *hits* da cena.

A segunda questão que queremos destacar tem a ver com a escolha da canção pelo diretor. Em entrevista ao programa *Discoreografia* Karim Ainouz disse que o que norteou a escolha das músicas foi o fato da equipe as ter ouvido durante a gravação do filme, nas praças de Iguatu, que possuem alto falantes das rádios. A escolha por Diana tem relação com a própria experiência do diretor, que ouviu muito essa canção na época, e também por questões ligadas à circulação do filme. Ao se tratar de uma versão de uma canção que fez muito sucesso na época do lançamento, Karim, na mesma entrevista, justifica: “Uma canção que se comunicasse, pensando num filme que estivesse no mundo, não estivesse só no Brasil. Então,

no começo, ter uma canção que fosse mundialmente conhecida, mas cantada de outro jeito. Essa coisa da sedução, de trazer o espectador pro filme, mesmo que ele não conheça aquele lugar, aquele contexto, mas que através da música ele vai conseguir ter acesso ao que ele vai ver.”.

Assim, ao trazer para o início de seu filme uma canção que se faz perceber pela ausência de outros elementos sonoros, que visa maior engajamento e memorização, tanto pela estrutura de música popular quanto por ser uma versão de uma canção famosa que circulou por outros lugares, Karim traça um paralelo entre suas lembranças, estratégias de circulação e o filme em si.

E é pela canção que também extraímos algumas informações sobre a personalidade de Hermila. Como destacamos no capítulo anterior, ao falar do presente que ganhou do namorado, o CD com suas músicas preferidas, torna-se possível inferir que dentre as prediletas, *Tudo que eu tenho* estaria entre elas e as demais seriam canções da região onde Hermila cresceu (interior do Ceará – também marcado pela música brega e forró).

Isso deixa transparecer marcas da personalidade de Hermila, uma moça jovem, de 21 anos, que largou tudo e foi embora com Mateus por paixão, como Hermila mesmo diz aos 8 minutos do filme, “a maior paixão do mundo”. Que antes de encontrar-se com o ganhador da rifa, em meio ao nervosismo e impaciência, sorri e pergunta ingenuamente à tia se o homem tem a voz bonita.

A canção, no início do filme, além de reforçar o gosto e a questão romântica na vida da jovem apaixonada, destaca a importância do relacionamento e antecipa, sem o espectador perceber, a própria história. Os versos já têm como realidade a partida do ser amado, o desejo do eu lírico é de que ele volte, já que sem seu amor seria impossível viver. Assim, além de antever o que a Hermila vai viver - a partida do companheiro - a canção parece traduzir os desejos e sentimentos da jovem. Nesse sentido, destacamos como a música possui papel importante na conformação de uma atmosfera romântica que envolve as personagens.

 **Música brega e performance** 

Se pensarmos que a atuação em um filme é uma dupla performance, pois é, ao mesmo tempo, a performance da/do personagem e a performance da/do atriz/ator e se esses corpos em ação entram em contato com a música “em cena”, podemos nos lançar algumas perguntas: como esses corpos reagem ao estímulo musical? o que surge entre o encontro desses corpos e



a música brega? o que a canção brega faz aparecer nos corpos dessas mulheres? e de que maneira a câmera capta essa interação?

Como escreveu Wania Storolli, a performance está presente nas mais diversas atividades humanas, não só nas artes, que por natureza são performáticas (a dança, o teatro, música, entre outras) mas também no cotidiano, como em cerimônias sociais, esportes, jogos e brincadeiras. E nas últimas décadas o estudo da performance tem se constituído como campo de pesquisa independente e em constante expansão, dialogando não só com correntes artísticas ou literárias, mas também filosóficas e das ciências sociais. De acordo com ela a ampliação do *Performance Studies* para compreensão de contextos sociais, rituais e históricos foi liderada, em grande parte, por Richard Schechner, entre as décadas de 1980 e 1990. (STOROLLI, 2009, p.33) Dessa forma, surgem novas possibilidades de investigação em diversas disciplinas, incluindo as de artes.

No entanto, não há um conceito único que defina o que é a performance, pelo contrário, é um conceito aberto e com significados heterogêneos e, como escreveu Storolli, a própria definição torna-se performativa uma vez que o ato de definir a constrói. Contudo, a maior parte dos significados ou sentidos da palavra performance e seus desdobramentos (performatividade e performativo) remete sempre à ação, à atuação e com frequência chamam a atenção para o caráter de encenação deste fazer. (2009, p. 35). Para Goffman (1985), por exemplo, a performance é um comportamento que pode caracterizar qualquer atividade, já para John Cage, querer ver uma atividade como performance basta para que ela se torne uma, Zumthor (2000) e Carlson (2004) conectam o termo à ideia de teatralidade e Schechner (1998) tenta delimitar um pouco, postulando a performance como uma atividade realizada por um grupo ou indivíduo para o outro, mas esse outro não em termos de audiência nos moldes como estamos acostumados.<sup>108</sup>

Não nos cabe, no escopo deste trabalho, discutir todas as imbricações do termo e chegar em uma definição, mas com base em algumas ideias aqui colocadas delimitamos uma que nos parece bem sintética: "a performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece." (BRASIL, 2011, p. 5)

É interessante perceber, então, que ao pensar a performance e sua multiplicidade de significados e manifestações, o corpo e a ação humana passam a vigorar como campo de

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 45

pesquisa intensa, pois o corpo não é somente o agente, mas a matéria prima de tais manifestações e a maneira como o corpo atua pode torna-se a própria "obra de arte" (entendida como algo em constante transformação), assim, examinar a atuação do corpo numa performance artística privilegia a apreciação do processo, do como se faz, em detrimento do resultado. (STOROLLI, 2009)

Pensando, então, esses corpos em exposição, em ação no âmbito dos filmes, nos interessa analisar o que surge do encontro entre esses corpos e a música levando em consideração que essa insurgência é a própria performance, pois, como escreveu André Brasil, entre o ficcional e o real está o corpo em performance. (2011, p. 10) A dança na interação com a música é não só a resposta das personagens, mas também das atrizes, que, para além do filme, também vivenciam a música brega. A imagem torna-se, então, lugar não apenas de representação, mas de performance, "a imagem parece abrigar uma experiência". (BRASIL, 2011, p. 4)



Hermila surge na tela, dançando e gritando, juntamente com a voz de Solange (Aviões do Forró) que começa a cantar a canção *Tontos e Loucos*. Ela balança a cabeça e os cabelos de um lado para o outro, o lugar está cheio de gente e a câmera enquadra seu rosto de perfil em primeiro plano. No verso "Nem apagar as marcas desse amor" Hermila canta junto a palavra amor, Georgina surge logo em seguida, e elas começam a dançar com os corpos colados, estão gargalhando e gritando. Outra mulher surge atrás de Georgina e seguindo o ritmo da música elas dançam e pulam, formando uma espécie de "trenzinho". Georgina também balança a cabeça como Hermila.



Figura 46 - Hermila e Georgina se divertem na pista de dança.

Elas estão se divertindo, gritam bastante e em plano-sequência a câmera vai acompanhando tudo, até que um homem passa pela frente da câmera, está de costas para nós,

Hermila olha pra ele, ele a tira do "trenzinho" e eles começam a dançar, as testas se encostam, ela enlaça seus braços no seu pescoço e vão se movimentando pela pista de dança dessa maneira, bem próximos e pulando. Pessoas passam na frente da câmera, que segue captando tudo sem cortar, ele beija o pescoço de Hermila, ela joga a cabeça para trás e sorri, eles seguem dançando no meio de outros casais, o lugar parece bem cheio. Eles se aproximam e se afastam da câmera e a imagem tem regiões que entram e saem do foco constantemente.



Figura 47 - Hermila e o rapaz começam a dançar e trocar beijos.

Georgina reaparece atrás de Hermila, elas começam a rir e gritar, atrás de Georgina tem um outro homem, os quatro agarrados vão pra lá e pra cá, seguindo o ritmo da música e formando o "trenzinho" de novo até que o acompanhante de Hermila os puxa para fora, a câmera deixa de enquadrar Georgina e se dirige aos dois, as batidas e o prato da bateria anunciam que a música vai acabar, ele então faz um movimento circular com o tronco e Hermila, por estar abraçada nele, acompanha o movimento.

A canção termina, ouvimos a risada dela. Logo a próxima música já começa a tocar, "Eu não vou mais chorar, eu não vou mais chorar/ Sofro até te esquecer", eles seguem dançando bem juntos, no entanto, a energia da cena está um pouco mais suave, eles não estão pulando como anteriormente, muito pela música, que não é tão fervorosa como *Tontos e Loucos*. Hermila sorri, ele a gira, eles trocam beijos e carícias, a câmera continua privilegiando o rosto, mas agora com cortes. Eles estão próximos da câmera, o lugar continua cheio e os sons ambientes se misturam à música. Até que por alguns planos, vamos percebendo que eles gradualmente se afastam da pista de dança e chegam em algum "canto", onde Hermila vai se anunciar como Suely.



Figura 48 - Hermila e o rapaz seguem trocando carícias até se afastarem da pista.

No trabalho de Storolli podemos encontrar alguns elementos que nos auxiliam a pensar a materialidade das performances, são eles: corporeidade - tem a ver com a "presença" (conceito relacionado ao teatro) e relaciona-se diretamente ao corpo e ao campo energético que se dá através do corpo em performance; espaço - tem a ver com a atmosfera que é constituída a partir de objetos e indivíduos num espaço físico; sonoridade - traz o sentido mesmo de audição, constituindo também o espaço. O ritmo é um elemento importante na sonoridade por intrincar-se nas relações entre som, espaço e corporeidade.

Na cena em destaque, podemos perceber como a dança e o movimento dos corpos criam a sensação vertiginosa, a impressão de maior dinamismo. Ainda que capte em plano-sequência a maior parte da sequência, a câmera em si não se movimenta muito, nos parece que são os corpos saltitantes, colados, a concentração de pessoas, a presença da bebida, as gargalhadas que vão criando essa atmosfera intensa, cheia de energia, típica das festas e shows onde essas canções de fato tocam, como descrevemos no primeiro capítulo. No entanto, como mencionamos acima, a maneira de filmar esses momentos nos quais Hermila escuta, canta e dança o forró difere-se do restante do filme, ainda que a câmera não se movimente muito, ela não é totalmente fixa e ao chegar bem perto dos personagens ela materializa outra relação entre os corpos, a imagem e o que sentimos. A câmera vira quase uma terceira pessoa, uma terceira 'boca'. São os corpos motivando outras formas de filmar. Nesse sentido, a música da e na cena não só impulsiona a dança, mas também a interação com a câmera, com a construção do espaço fílmico.

Os pulos excessivos entram no ritmo da canção e toda a cena parece estar em uma pulsão crescente. O refrão toca várias vezes, como é típico das composições populares, mas em meio ao alvoroço e ao volume da canção, ouvimos com mais nitidez apenas o início dos versos, que diz: "Que tontos, que loucos somos nós dois", a repetição desses versos, mais especificamente das palavras tontos e loucos, juntamente com os pulos do casal, criam a sensação de tontura, de vertigem. Mesmo que a "tontura" da letra não seja essa, da vertigem, é como se o texto da canção fosse apropriado sinestesicamente, provocando outras experiências junto a imagem.

Quando começa a outra canção, *Não vou mais chorar*, o plano-sequência é interrompido e, em meio aos cortes e saltos no tempo, a montagem privilegia o casal que passa a se beijar e trocar mais carícias. Ainda que o andamento da canção continue acelerado, utilizando-se dos mesmos timbres (bateria, sanfona e metais) da canção anterior, o casal para de pular, as gargalhadas cessam e atmosfera da cena passa a ser mais sensual, os corpos continuam dançando, mas não com a mesma agitação, logo eles vão sair da pista de dança, o

volume vai ficando mais baixo até nos darmos conta de que eles se afastaram da concentração de pessoas, onde possuem mais privacidade.

A música na e da cena é o disparador para a performance de Hermila, além de "orquestrar" a relação entre esses corpos em ação e o espaço físico e a câmera. Entretanto, mesmo que o corpo que surja, que apareça, seja um corpo que se movimenta com liberdade, que provoca, em *O Céu de Suely* esse corpo não é dado a ver, a câmera foca o tempo todo no rosto da personagem, o que nos faz sentir uma proximidade em relação à ela, mas que se difere de *Amor, Plástico e Barulho*, no qual o corpo é recortado, posto em evidência. Na primeira festa no posto de gasolina, é possível ver por alguns segundos o corpo inteiro de Hermila dançando de forma livre e sensual, no entanto, a câmera está longe e a imagem é atravessada pela cabeça de pessoas que circulam no espaço até regressar para o rosto da jovem. Diferentes maneiras de filmar, mas que não deixam de materializar corpos desprendidos ao som da música brega.



Estamos na boate, antes do show da banda *Amor com Veneno*, assistimos à uma outra artista, que canta *Foi Amor*, da banda Torpedo. Como descrevemos no primeiro capítulo, há um casal de bailarinos que dança a coreografia cheia de giros, saltos e jogadas de cabelo. Em seguida será o show da banda das protagonistas, a canção *Amor com Veneno* começa a tocar, mas enquanto os músicos não sobem no palco, a câmera passeia pelo lugar, vemos o lugar cheio, as pessoas circulam bebendo e fumando, as mulheres focalizadas pela lente vestem roupas curtas e coladas, deixando o corpo em evidência, conversam entre si e dançam, rebolam, os movimentos sinuosos aparecem, incorporando sensualidade. De volta ao palco, Jaque e Dedesso estão cantando, eles estão bem perto um do outro, Jaque mexe a cintura, sua boca está entreaberta e ela também veste uma roupa curta e apertada. A presença dos dois faz-se notar não só porque estão no palco ou porque são os "principais" da banda, mas pela própria câmera, que os centraliza no plano mais aberto e se aproxima deles no plano mais fechado. A iluminação e o fundo cintilante também propiciam que a presença deles salte aos nossos olhos.

Ainda que haja sensualidade nos movimentos da cantora há um contraste entre a forma como ela se coloca no palco e a coreografia dos bailarinos, logo atrás da dupla de cantores. Os bailarinos movimentam-se mais pelo palco, a coreografia também é cheia de passos, giros e reboladas, o que acaba conferindo maior energia à performance da banda como um todo.

Quando Shelly abandona o fundo e vem pra frente, colocando-se entre Jaque e Dedesso, sua presença fica mais imponente, a natureza dos seus movimentos faz com que seja impossível não olhar para ela naquele momento. Ela cola seu corpo ao do cantor e abaixa o tronco, ele a agarra pelos cabelos e ela vai subindo enquanto rebola, assumindo uma postura explicitamente provocativa, não só para quem a assiste, mas para a própria Jaque, que se incomoda com a improvisação da jovem.



Figura 49 - A presença de Shelly no palco.

Os corpos das personagens ficam em destaque pelos seus movimentos, pelas suas vestimentas - no caso de Shelly, isso é ainda mais notável, já que ela está com um figurino que lembra quase um biquíni - e pela maneira como a câmera as focaliza, não privilegiando apenas as expressões faciais, mas realmente passeando pelos corpos femininos. Ao longo de toda essa sequência, que emenda com a do beijo de Shelly e Allan, vemos corpos femininos dançando, rebolando, sensualizando. Diferentes corpos. Se, por um lado, os das personagens/atrizes podem ser enquadrados dentro de um certo tipo de "beleza padrão", por outro, veremos uma infinidade de corpos, estaturas, comprimentos, vestimentas... Junto à esses corpos e toda a atmosfera composta pelos elementos coloridos, brilhosos e plásticos, vão se criando diversas texturas na imagem, a materialidade dos corpos é explorada, torna-se tátil, desenham o espaço a partir de seus movimentos livres e provocativos. Nesse ponto é que podemos pensar a música brega como acionadora desses corpos, dessas presenças.



Figura 50 - Corpos femininos ao som da música brega.

O corpo feminino que surge ao som da canção brega é aquele que provoca, que sensualiza, que desafia, pois, nessa dança livre a mulher se assume como dona do próprio corpo e do poder que isso produz. Tanto Hermila, quanto Shelly ou Jaque manifestam e experimentam isso pela dança. Extravasam, transbordam, se expõem e se afirmam como donas de si.

Esses corpos que desafiam não se criam apenas nas performances dos shows ou das festas. Jaque, quando vai gravar o videoclipe com Pirata em meio à um monumento turístico de Recife (o parque das esculturas de Francisco Brennand) aciona uma postura extremamente provocativa ao som dos gemidos da canção *A flor e a abelha*. Ela morde os lábios, joga os cabelos, rebola, deita na pedra, balança suas pernas, o decote fica a mostra, as costas também estão expostas, as unhas grandes e coloridas dão todo o toque quando ela surge atrás de uma das esculturas. As pessoas que estão ali no entorno param para olhar. Quando eles vão para perto das pedras há um homem que olha fixamente para a performance da artista. Jaque ativa seu corpo sensual para o videoclipe e a atriz Maeve também ativa o mesmo corpo para performar os movimentos de Jaque ao som da canção. O corpo, ao se expor dessa maneira, desafia, em certo sentido, a própria "calmaria" do movimento natural e real naquele pedaço da cidade.



Figura 51 - Jaque ao gravar o videoclipe com Pirata.

Pensando nessas performances podemos relacioná-las, em certa medida, ao conceito de pornificação de si. Como explica Mariana Baltar, o termo vem sendo discutido nos estudos de pornografia britânicos e nas suas palavras, "de um lado, ele reforça um diagnóstico mais moralmente marcado de espanto frente a uma crescente sexualização da cultura (...) por outro, define um diagnóstico da reivindicação pelas mulheres do seu direito de mostrar-se ao olhar e desejo alheio." (2018, p. 566) Segundo ela, as pornificações dos corpos não se restringem ao campo do pornográfico, mas atravessam a contemporaneidade, caracterizada cada vez mais pelo "crescente desejo de olhar a intimidade do outro e, acima de tudo, também pelo desejo de ser visto em sua própria intimidade." (BALTAR, 2018, p. 566)

Podemos compreender esses momentos em que os corpos femininos na tela, especialmente os de Hermila, Jaque e Shelly, se dão a ver, a provocar ou sensualizar como fonte de prazer para elas mesmas. A partir desse impulso de auto erotização elas também empoderam-se do próprio prazer e da própria imagem. Como escreve Baltar, não se trata de pensar o conceito como pura celebração da exposição erótico-pornográfica dos corpos femininos ou como mero contraponto ao debate sobre a objetificação do corpo da mulher, mas problematizar a questão considerando a possibilidade de potência, de direito ao desejo, de produção de prazeres para as mulheres e de corpos dissonantes serem vistos. (BALTAR, 2018) O assunto não nos parece simples e está intrincado à outras complexidades, como as problemáticas que envolvem autonomia, emancipação, classe e raça, no entanto, vislumbramos como frutífero pensar a relação entre esse conceito e as protagonistas, especialmente Jaque e Shelly, que vivem o palco e, portanto, assumem com consciência a auto exposição e a performance.

Se pensarmos que a música brega aciona o corpo mais livre, que dança, que provoca, que desafia através da auto erotização tornam-se evidentes as potências da cena brega, que não só impulsiona performances nas quais as mulheres são sujeitos do próprio prazer, mas também porque nela convivem corpos dissidentes em relação a padronização das belezas, seja o de algumas cantoras, como mostramos no perfil das divas, seja na pista, seja o das várias mulheres que aparecem curtindo e assistindo a banda *Amor com Mel* no programa de televisão, seja os corpos das crianças dançando e descendo até o chão na calçada ou ainda os de diversas pessoas circulando pelo centro do Recife, revelando a infinitude de corpos que vivem e performam o brega.

♡🎧 [Escutas comoventes](#) ♡🎧

*Amor com Veneno* está em turnê, eles chegam ao local onde se apresentarão naquela noite para passar o som. Jaque está quieta e séria. Enquanto o restante da banda está no palco, Jaque está sozinha na parte de baixo do lugar. Eles relembram alguns versos de *bye-bye amor* cantados por Allan ("tchau tchau, bye bye amor, eu tô fora/ não te quero mais/ vou viver a minha história/ haha! de você só tenho pena/ gostei quando você falou sou gostosa loira ou morena") que sabemos ser uma espécie de recado para Jaque e uma declaração para Shelly. Eles estão se divertindo quando Jaque sobe até o palco e pede pra que todos saiam para ela afinar o seu microfone. Eles saem em silêncio, Jaque vai até o microfone, a câmera a enquadra em primeiro plano, ela aponta o dedo e ordena: "lá no fundo".



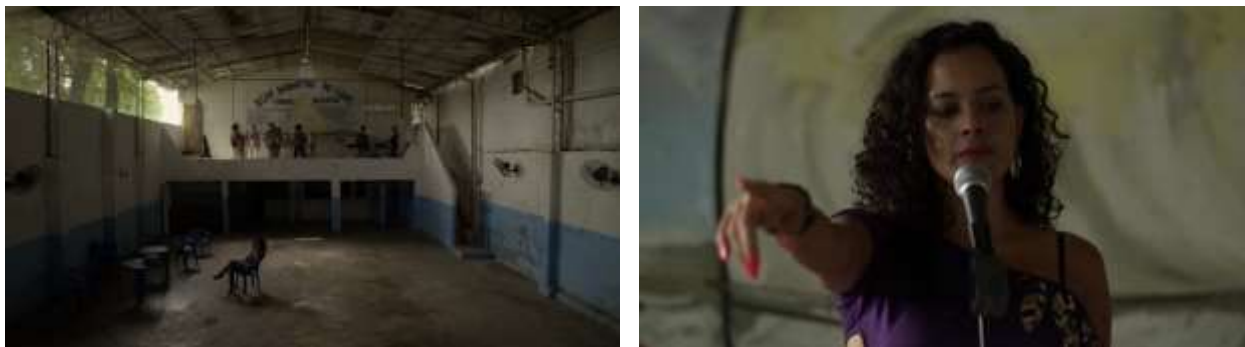


Figura 52 - Jaque fica isolada do restante da banda, quando sobe ao palco ordena que todos se dirijam ao fundo do lugar.

A câmera vai para um plano geral e frontal, vemos Jaque pequena no palco, o salão é grande e tem algumas mesas de plástico, a banda se arranja no espaço, os bailarinos começam a ensaiar a coreografia e os outros músicos ficam conversando na lateral direita do quadro. Jaque começa a cantar: "me deixa maluca/ tira o mel da fruta/ me mata de amor", nesse último verso a câmera volta a se aproximar dela, ela segue cantando, sem nenhum acompanhamento instrumental e em um andamento bem mais lento do que se costuma ouvir essa canção. "Me mata de amor/ me pega no colo/ me olha nos olhos/ me beija que é bom/ me beija que é bom", lágrimas escorrem dos seus olhos, sua expressão é de tristeza.



Figura 53 - Jaque, em primeiro plano, canta e começa a chorar.

No refrão "Na sua boca eu viro fruta/ chupa que é de uva/ Chupa! Chupa!/ Chupa que é de uva" ela parece misturar tristeza e ressentimento, sua respiração é ofegante, ela fecha os olhos e as lágrimas continuam caindo. Já no último verso do refrão a câmera volta a enquadrar todo o espaço, estão todos parados olhando em direção ao palco, silêncio. A situação se mantém assim por alguns segundos até que no próximo plano Jaque aparece sentada em uma cadeira de plástico, está na lateral direita do quadro e de costas para a câmera, que agora está no mesmo piso que a personagem, enquadrando a entrada do lugar. O salão está vazio e silencioso.

Maeve Jinkings comentou em entrevista que essa cena provocou reações comoventes em diversas mulheres que assistiram ao filme nas exibições em festivais. Segundo ela, muitas começavam a chorar quando iam falar com ela. As reações provocadas nos parecem ter a ver com a interpretação da canção aliada à alguns recursos fílmicos, como o plano fixo e próximo. A aposta no vazio também compõe a materialidade da sequência e intensifica a dramaticidade da cena. Jaque está sozinha no palco, o salão é grande e pouco preenchido, os integrantes da banda ficam pequenos diante do vazio do espaço e no fim da cena, vemos Jaque sentada sozinha no grande salão, está dentro do próprio vazio, adentramos nele com ela.



Figura 54 - Todos param para olhar Jaque, no fim da sequência, ela permanece sozinha no salão.

*Chupa que é de uva* foi composta por Elvis Pires e Rodrigo Mell, nomes importantes da cena brega recifense, e ficou popularmente conhecida na voz de *Aviões do Forró*, mas chegou a ser cantada por outros cantores populares, como Preta Gil e Luan Santana. Em todas elas o andamento é acelerado e as performances são marcadas por uma certa "festividade".

No filme a canção é deslocada do acompanhamento instrumental, o canto à capela ocupa sozinho o plano sonoro. A câmera fica fixa durante toda a cena e na maior parte do tempo está focada em Jaque, chegando quase à um close, o que nos aproxima da personagem, aumentando o senso de empatia. A interpretação de Jaque tira a canção do lugar alegre, como ficou conhecida, e a transveste de dor e sofrimento, ela chora. A letra em primeira pessoa nos faz ter a forte impressão de que a canção traduz os seus sentimentos. Ser 'chupada' sai da esfera do prazer, é sofrido, como se ela se sentisse sugada, esgotada. Pelo seu canto e a sua expressão facial não restam dúvidas do seu cansaço, do ressentimento, do amargor que já vinha sendo revelado na narrativa, mas que nessa cena é escancarado. E é escancarado através e a partir da canção.

A cena transforma-se em espelho, Jaque está à nossa frente, ela se dá a ver, sem maquiagem, sem roupa de musa, sem bebidas. Ela expressa o que sente e nos convida a sentir junto com ela. Esse convite nos é feito pela música, pela interpretação de Jaque da canção,

que permite que possamos explorar nossas próprias emoções e imaginar a vida emocional de outras mulheres, como escreveu Hesmondhalgh sobre a música ter a capacidade de criar elos diversos, com o coletivo, de nos aproximar da intimidade dos outros.

Pessoalmente, acho a cena uma das mais marcantes do filme e me parece que a sua potência em comover, em marcar, se dá em grande parte pela presença da canção em performance. A canção, nessa sequência, acaba incorporando traços dos dois tópicos anteriores (a música enquanto metáfora para o que a personagem sente e a música em cena como instigadora para as performances materializadas nos corpos), mas os transborda, extrapola as fronteiras de significação e interação dentro da narrativa para, então, de maneira mais intensa, alcançar o corpo de quem está assistindo. Talvez por isso a cena marcou não só tantas espectadoras como a própria equipe do filme, que ao terminarem de gravar, estava chorando<sup>109</sup>. (JINKINGS, 2018)



Hermila e Georgina saíram juntas para curtir a noite regada a bebidas e karaokê. Elas estão perambulando pelas ruas da pequena cidade, se divertem. O teclado eletrônico de *Somebody Told Me* começa a tocar quando Hermila pega a garrafa de bebida, elas seguem andando pela rua mal iluminada. Pontos de luz totalmente desfocados ocupam a tela, o fundo é escuro e alguns dos pontos se movimentam, há o som de motos se movimentando, sugerindo ser uma rodovia. A música continua. Hermila aparece em plano médio na beira da estrada, atrás dela o céu todo alaranjado pelo nascer do sol, que contorna a moça suavemente, ouvimos passarinhos. Está olhando para baixo, procurando alguma coisa.



Figura 55 - Pontos de luz desfocados iniciam a sequência, que logo revela Hermila na beira da estrada.

<sup>109</sup>Apenas como curiosidade, na mesma entrevista a atriz Maeve Jinkings conta que para a preparação dessa cena ela ficou isolada ouvindo a canção *Strange Fruit*, de Billy Holliday, para se conectar com o que ela chamou de "cantar a dor". Embora não tenha a ver com o cancionário brega, me parece relevante destacar como a própria atriz utilizou-se de uma música que a toca para alcançar um estado, uma força que seria aproveitada para a cena.

O brinco no asfalto é revelado, ela agacha para pegá-lo, coloca-o na orelha. Nesse momento, em plano geral, vemos a personagem no lado esquerdo do quadro, a estrada ao fundo, o sol e o céu colorido. Ela vem caminhando, a câmera se move acompanhando-a e se aproximando do seu rosto, ouvimos o ruído de motor da moto até a imagem revelar João. Hermila sobe na moto, em sua garupa. Ela o abraça e ele dá a partida. Até esse momento, ouvimos acordes arpejados e as notas longas do que parece ser um violino.

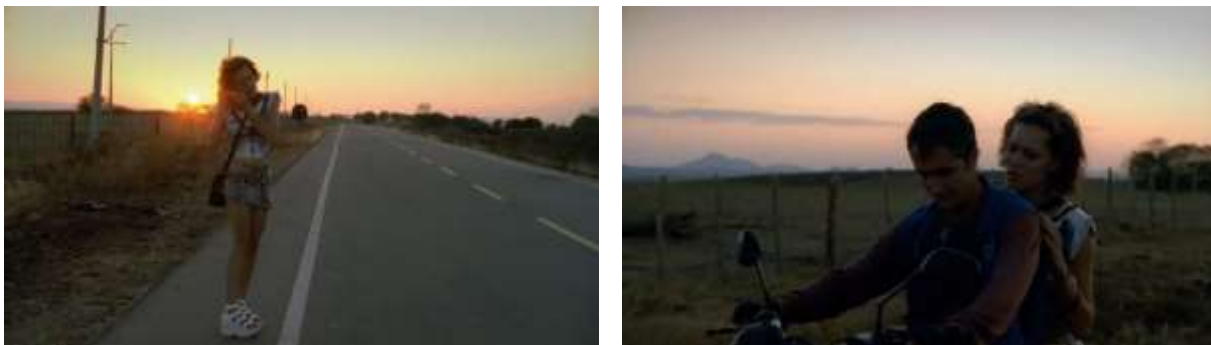


Figura 56 - Hermila ao lado esquerdo do plano até subir na moto com João.

Quando eles começam a andar, outro padrão de notas eletrônicas começa a se repetir em um ritmo mais veloz, a câmera acompanha o casal pela estrada. Vemos a moto frontalmente, vindo em direção à câmera, as retas da rodovia vão ficando para trás, João começa a ziguezaguear. A câmera aproxima-se do rosto dos dois, a luminosidade da cena diminui e em meio à subexposição, Hermila deita sua cabeça nas costas de João. As cordas já não soam, a música encorpa totalmente a batida eletrônica, que continua se repetindo até o fim da sequência.

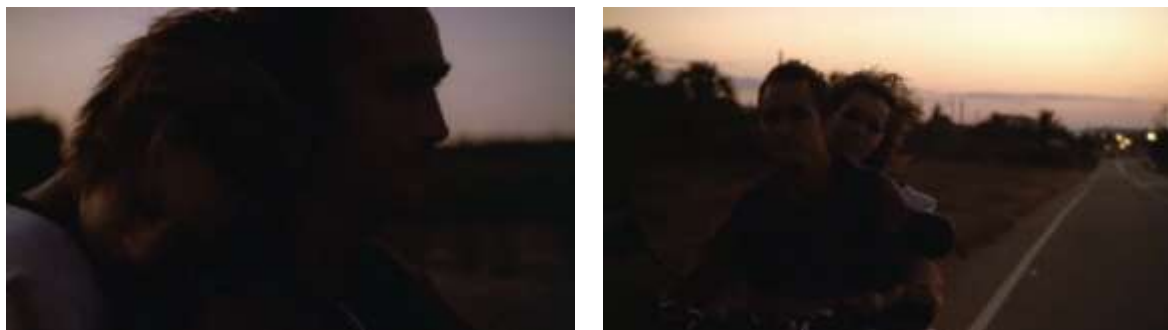


Figura 57 - Hermila deita sua cabeça nas costas de João, e eles seguem pela rodovia.

A câmera segue acompanhando a moto pela estrada, agora com mais distância até que somos levados à um quarto, Hermila, de perfil, está tirando o sutiã, fica com os seios à

mostra, João olha para ela, chega mais perto, toca os seus seios, se aproxima do rosto dela, eles se olham, ele beija um dos seios com muita intensidade. O padrão acelerado continua soando, no entanto, as cordas e o arpejo agudo do teclado voltam a sublinhar a melodia. Há um corte seco na imagem e na música, vemos o casal deitado na cama, estão fazendo sexo, só ouvimos os sons dos gemidos, respirações e o movimento dos corpos se encostando.

Essa música toca em mais dois momentos, quando Hermila vai até a rodoviária esperar por Mateus, que não virá, e na volta do motel, após a noite no "paraíso". Nesses três momentos o rosto da jovem é privilegiado, porém, é nesta sequência descrita acima que a música toca por mais tempo e sem interrupções. Retomando o *contínuo de atenção* podemos perceber como essa é uma sequência que abre mais espaço para a música, pois, ao longo de mais de dois minutos, ela ocupa o plano sonoro praticamente sozinha, não há diálogos e os ruídos ambientes têm pouca força. O próprio volume e a característica da música, baseada na repetição de trechos, facilitam nosso engajamento pela escuta, aumentando, assim, a potência da música nessa sequência.

Embora não dialogue com o cancionista brega, a presença dessa canção na trilha musical do filme nos revela algumas camadas da personagem. Como a única música “estrangeira”, é como se Hermila se sentisse assim, estranha àquele lugar, não pertencente, destoante. Quando a promessa de futuro se esvai, permanecer ali torna-se ainda mais sufocante. Do mesmo modo que a decupagem, a música ajuda a materializar um estado interno da personagem, que só é verbalizado quando, no fim do filme, a jovem diz para a avó que precisa ir.

A mistura de house e techno minimalista foi criada pelo alemão Peter M. Kersten, que assina trabalhos como Sten ou DJ Lawrence. Como DJ Lawrence lançou três projetos que, segundo seu perfil, são marcados por profundidade e melancolia<sup>110</sup>. *Somebody Told Me* faz parte de um desses projetos, lançado em 2003 chamado *The Absence of Blight*.

As notas de longa duração, a suavidade dos acordes arpejados e a repetição das batidas eletrônicas criam uma atmosfera melancólica que no filme aparece como meio de adentrar a melancolia e a dor da própria personagem, que não verbaliza seus sentimentos. Talvez o abandono tenha sido só o estopim para catalisar uma busca interna da personagem. A necessidade de movência, de sair dali reflete um anseio interno e diante de tantas sensações, descobertas e confusão, características da juventude (sobretudo quando acompanhada da

---

<sup>110</sup> Informações encontradas em seu perfil no site: <https://www.residentadvisor.net/dj/lawrence/biography>

maternidade precoce) a melancolia parece ser uma sensação que traduz bem as forças que atravessam Hermila nesse momento da vida e no contexto em que se encontra.

A música eletrônica também se mostra como possibilidade de metáfora para o que a personagem sente, mas parece querer extrapolar essa relação de significação para nos aproximar ainda mais de Hermila. Assim como em *Amor, Plástico e Barulho* a cena parece nos convidar a sentir junto com a personagem e, nesse movimento, somos mexidas por dentro, algo nos ressoa e nos co-move, como escrevem Lira e Brandão (2012). De acordo com elas, "quando o filme nos co-move, então, há algo mais em jogo do que o simples reconhecimento de significados" (2012, p. 4), uma força, um movimento nos atravessa. A mistura de sensações que a música provoca, expansão, tristeza, beleza e melancolia criam um caldeirão potente de co-moção.

Nossa aposta é de que se nessas duas sequências específicas não houvesse música elas não teriam a mesma força, a mesma energia ressoante, que faz mexer, mover, co-mover... A música, então, mais do que costurar significados e camadas junto à narrativa fílmica, adentra territórios outros, subjetivos, que atravessam nossos corpos. Arriscamos dizer que, nestes dois exemplos, é a música que potencializa o encontro entre nós e essas mulheres, que exacerba a emotividade dessas sequências e provoca sensações no nosso corpo.

Talvez esse "algo mais" de que falam Lira e Brandão tenha a ver com afeto, a partir do recorte deleuziano. Estados corporais que não podem ser completamente contidos dentro de discursos ou modos de comunicação. Assim, se a música enriquece a vida das pessoas, como escreveu Hesmondhalghem, também se deve ao fato dela nos conectar a experiências e formas de conhecimento que passam pelo corpo e suas sensações.




 Considerações Finais 

Nos últimos anos, uma leva de ficções contemporâneas<sup>111</sup> optou por incluir a canção brega em suas trilhas, algumas delas são: *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Cine Holliúdy* (Halder Gomes, 2013), *Paraíso Perdido* (Monique Gardenberg, 2018). *O Céu de Suely* e *Amor, Plástico e Barulho* fazem parte desse grupo.

De acordo com Márcia Carvalho, o emprego da canção para a construção de uma época ou espaço caracteriza um uso que "talvez seja a mais forte tendência das trilhas musicais do cinema brasileiro contemporâneo" (2009, p.10). Considerando os filmes estudados aqui, é possível perceber essa tendência: a escolha pela música brega cria uma verossimilhança sonora com as regiões nas quais as narrativas tomam lugar. Em *O Céu de Suely*, por exemplo, a escolha pelas canções foi pautada justamente no que a equipe ouvia enquanto estavam na cidade gravando. *Amor, Plástico e Barulho* ao construir como pano de fundo uma cena musical real produz um retrato fiel da cidade e da própria cena.

A canção utilizada para comentar ações e caracterizar personagens também é outro uso destacado por Carvalho. De maneira geral, as canções da banda Aviões do Forró (*Coração, Blá Blá Blá* e *Eu não vou mais chorar*) e a da Diana (*Tudo que eu tenho*) acabam comentando ações e estados emocionais de Hermila. Na cena em que ela e Georgina estão no karaokê, a primeira noitada após a certeza do abandono, Hermila sobe até o palco e divide o microfone com a amiga, elas cantam *Eu não vou mais chorar* e no fim do refrão ("mas não vou mais chorar/ eu não vou mais chorar/ você só me fez sofrer") Hermila canta com mais intensidade, quase gritando, dando-nos a impressão de estar endereçando o canto ao ex-namorado.

Em *Amor, Plástico e Barulho* algumas das canções também funcionam como comentário e ajudam a caracterizar as personagens. *Aceita meu amor*, por exemplo, da banda Fruto Sensual, que toca logo após o show em que Shelly sai da marcação e vai para frente do palco, provocando Jaque. Vemos o rosto da jovem encarando a câmera e ao fundo ouvimos "aceita meu amor" na qual a vocalista enfatiza de modo provocativo a letra cantada, postura que acaba sendo compartilhada por Shelly em relação à Jaque, quase como se dissesse "agora você vai ter que me 'engolir', me aceitar".

---

<sup>111</sup> No campo do documentário poderíamos citar: *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Faço de mim o que quero* (Sérgio Oliveira, 2009), *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011), *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper, 2012) e *Estas vendo coisas* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2017)

Como o próprio compositor DJ Dolores destacou, a instrumentação e a harmonia das canções originais também tiveram a função de caracterizar as personagens. Enquanto as canções de Jaque nos remetem ao brega recifense dos anos 1990 e início dos 2000, quando despontam as bandas com vocalistas femininas, as de Shelly travam um diálogo maior com a música pop internacional e o brega funk, vertente que vem dominando a cena no Recife. Portanto, a música trata de reforçar essa caracterização que está posta na imagem e na narrativa, e demarca sonoramente as diferentes gerações e ciclos que cada personagem representa.

Em *O Céu de Suely* a maior parte das canções toca nos momentos em que Hermila está no posto de gasolina, se divertindo com a tia ou com Georgina, bebendo e dançando, são momentos em que ela deixa a maternidade de lado. Quando ela e Georgina estão cheirando acetona também ouvimos algumas canções ao fundo, vindas do aparelho de rádio. Nos parece, então, que essas canções estão conectadas à juventude de Hermila, e que por isso pontuam esses momentos em que ela está despreocupada, livre. Estas canções, de certo modo, caracterizam essa fase de descobertas e prazeres com o corpo, bebidas, "drogas". São como um respiro frente à aridez sufocante de Iguatu e às questões difíceis que a protagonista está enfrentando.

A canção de abertura (*Tudo que eu tenho*) e a eletrônica (*Somebody told me*) também cumprem a função de dar dicas a respeito de Hermila, embora estejam ligadas mais à um aspecto melancólico e emocional da personagem. *Somebody told me* pode ser considerada até uma espécie de *leitmotiv*<sup>112</sup>, pois sempre que a música toca Hermila está em evidência, associando o tom melancólico da própria composição ao da personagem.

Em *Amor, Plástico e Barulho*, diferente de *O Céu de Suely*, as canções acompanham praticamente toda a narrativa. A música presente na vida das duas mulheres não está limitada apenas aos shows e festas, mas ocupa diversos espaços. E o fato de muitas delas serem utilizadas como *source scoring*, isto é, flutuarem entre a música diegética e não diegética, força a ambiguidade presente na caracterização das personagens. A narrativa preocupa-se em não fixá-las em uma relação dicotômica entre bem e mal, mas explorar os aspectos humanos que as constituem. Esse deslizamento moral entre fronteiras acaba sendo reiterado pela maneira como as canções aparecem no filme, também deslizando entre as fronteiras da diegese e não diegese.

---

<sup>112</sup> Refere-se a um tema ou ideia musical associado sempre a uma personagem, lugar, objeto ou situação narrativa. É uma técnica de composição que foi muito utilizada por Richard Wagner em suas obras e que foi livremente adaptada para a música de cinema.



O fato da música ser também o assunto deste filme faz com que ela ocupe um lugar potente de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que é a música do filme é também a música no filme, cumprindo papéis narrativos e dramáticos e escorregando entre esses dois polos.

Nos parece, então, que a música nos dois filmes está em consonância com as personagens tanto pela maneira como aparece nos filmes quanto pelas situações em que está presente. Um outro aspecto dessa harmonia entre personagens e música pode ser encontrada na relação entre a música eletrônica e as imagens criadas pelas trajetórias dessas personagens. Jaque e Shelly constroem uma imagem circular, ligada aos ciclos de "morte" e "vida", do velho dando lugar ao novo, da renovação, do tempo cíclico e do compartilhamento das mesmas experiências. Hermila evoca a imagem do espiral, como escreveram Brandão e Lira, já que o ponto de partida sempre a joga para mais adiante do ponto primeiro. Nesse sentido, as duas narrativas materializam imagens circulares, tempo cíclico e espaço espiralado.

A música eletrônica, embora tenha naturezas distintas nos dois filmes, toca em momentos importantes: na apresentação das duas cantoras e nos momentos em que Hermila está só (mesmo que acompanhada). Como vimos no terceiro capítulo, a estrutura desse tipo de música geralmente se afasta da ideia de direcionalidade e linearidade contidas na música clássica tonal ou na canção popular, pois explora a fragmentação e iteração, sugerindo uma forma cíclica. Nesse sentido, a música reforça, portanto, a imagem circular das trajetórias das protagonistas - imagem e música, então, operam em consonância.

Entretanto, notamos também alguns contrastes criados entre o uso da música brega e as narrativas. Inspirada pelo texto de bell hooks, "Olhar Opositivo", me lembrei de algumas coisas que senti ao ver os filmes pela primeira vez há mais ou menos seis anos atrás. As cenas mais marcantes para mim em *O Céu de Suely* foram as que Hermila está na moto com João, a que ela anuncia a nova partida à avó e a final, com João voltando sozinho. Embora entendesse, em algum lugar em mim, que Hermila precisava ir, sair dali de novo, no final fiquei torcendo pra ela voltar com João na moto. Fiquei à espera, meio acreditando que ela voltaria, mas também desconfiando do meu palpite. Ela não voltou, João passa por nós sozinho e a canção de Diana começa a tocar. Meu coração apertou, fazia sentido ela não desistir da ideia e talvez por isso, mesmo que inconsciente naquele momento, o filme me marcou. Durante o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado, conversei com a minha irmã e a minha mãe, que assistiram ao filme, e a impressão que elas tiveram é de que *O Céu de Suely* é um filme triste, elas também ficaram mexidas. Mesmo chegando na reta final deste processo de pesquisa, não deixo de lembrar disso que elas me disseram e do que eu mesma

senti na cena final. Embora a história de Hermila tenha um aspecto triste e revoltante, também tem muita força, muita determinação, porém, a sensação de tristeza, de melancolia tende a ser maior. Será que se Hermila tivesse voltado com João a sensação reminiscente seria de tristeza? Pessoalmente, creio que não, entendo que o final provoca o que provocou em mim e nas mulheres próximas a mim porque rompe um certo ideal romântico do qual fomos socializadas. E aqui retomo um pouco as reflexões de Ana Sofia Neves (2007) no que diz respeito ao amor romântico e às mulheres. Como ela escreve, a ideologia do amor é usualmente dirigida às mulheres, encorajando-as à uma crença e postura românticas nas relações íntimas. A torcida para que Hermila voltasse com João parece ser um reflexo dessa crença romântica, do desejo do "final feliz".

Em *Amor, Plástico e Barulho* também me recordo, na primeira vez que assisti ao filme, de ter dado importância para o romance entre Shelly e Allan. Quando Allan aparece com outra acompanhante e quase não conversa com Shelly no final do filme, fiquei ressentida, mas logo eles aparecem cantando juntos no programa de televisão, o rapaz surpreende e convida Shelly para cantar com ele ao vivo. Não fiquei exatamente torcendo para que eles ficassem juntos, até porque o final de Shelly e Jaque no bar abafa qualquer história romântica, mas lembro que não deixou de passar pela minha cabeça uma curiosidade sobre o que poderia acontecer entre o casal. Mesmo que as cenas mais marcantes, para mim, tenham sido a da abertura do filme e a cena em que Jaque canta *Chupa que é de uva*, o impulso ao romântico novamente não deixou de me assombrar. Também associo esse impulso, essa "preocupação" aos ideais românticos que me formaram.

Após todas as leituras sobre amor e feminismo, o visionamento frequente dos filmes e também as vivências acumuladas, outros aspectos dos filmes foram saltando aos meus olhos e ouvidos. Mais e mais, pouco importa se Shelly e Allan ficariam juntos e a torcida é pra que as muitas Hermilas se encontrem nas suas perambulações existenciais. As imagens da sororidade e a jornada caminhante que cada uma delas empreendeu ficou mais forte para mim porque nesse processo de fazer a pesquisa, a pesquisa também me pesquisou. Em meio à essas mulheres, as descobri em mim.

Nesse sentido, materializa-se o contraste que identifico entre a música e as narrativas. Embora todas as canções sejam sobre amor ou a intimidade das relações, esses filmes não são românticos, o amor não é o foco (mesmo que alguns impulsos românticos venham à tona). Ao conjugar essas canções, que expressam uma intensidade de sentimentos, a filmes que criam mulheres protagonistas, mulheres que traçam suas próprias trajetórias, o cinema produz uma nova escuta à música brega. Esses filmes deslocam a escuta comum da canção romântica,

associada a crenças, ideais, posturas e buscas românticas, para a vincular a outras narrativas, a mulheres que rompem uma gama de estereótipos e representações, que estão buscando mais do que um parceiro romântico. Cria-se, então, uma “escuta” opositiva.

Olhando por esse aspecto, as postulações de Kassabian cabem muito bem, pois as associações externas que cada pessoa traz para o filme ao ouvir a música (ainda mais sendo um gênero tão popular) misturam-se aos novos significados criados entre imagem e música no âmbito narrativo e continuam se transformando para além da experiência cinematográfica, fazendo o estudo da música no cinema ser também um estudo das relações sociais, culturais e políticas da vida contemporânea.

Mas mais do que demarcar geograficamente ou temporalmente, caracterizar e comentar personagens ou criar significados conjuntamente com a narrativa, nos interessa pensar a música também como uma forma de afeto, como escreveram Deleuze e Guatarri. Uma experiência física que faz nossos corpos passarem de um estado de experiência a outro. Nos parece que a música é utilizada no cinema não somente pelas suas funções dramáticas ou narrativas, mas justamente pela potência em afetar. As sequências destacadas do último tópico do terceiro capítulo me despertaram essa reflexão. A experiência de assisti-las sem música ou imaginar Jaque se expressando de outra forma que não cantando chamaram a minha atenção para o poder da música, e não só em nos fazer mover, mas também pelo encontro que produz entre nós e os afetos e sentimentos das próprias personagens. Não é necessário verbalizar para apreender o que atravessa Hermila ou Jaque nessas cenas específicas.

Pensando nisso percebemos que o uso da música brega nos dois filmes mais do que expor o espectador a uma cultura musical do sertão contemporâneo cria um "contraste com o silêncio áspero das paisagens, estimula os sentidos e contribui para criar paisagens afetivas" como escreveu Irene Chavin (2016, p. 3). Passeamos por essas paisagens afetivas embaladas pelas canções bregas e a partir desse encontro criamos as nossas próprias.

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Ana Caroline de. De dentro do espelho: a imagem-cristal em Laura Mulvey e Agnès Varda. *Anais de Textos Completos do XXI Encontro Socine*, São Paulo: Socine, 2018. P. 85-93.
- ANDRADE, Rafael. Centenas de casos de amor: As performances do brega em Reginaldo Rossi. *Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não - Música Popular Cafona e Indústria Cultural*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 5ª ed.
- ARAÚJO, Samuel. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. *Latin American Music Review*, vol. 9, no 1. Spring-Summer, 1988, p. 50-89.
- BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. *Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, UFF, 2007.
- \_\_\_\_\_. Corpos, pornificações e prazeres partilhados. *Imagofagia*, v. 18, p. 564-588, 2018.
- \_\_\_\_\_. Entre afetos e excessos – Respostas de engajamento sensório sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. *Rebeca*, ano 2, n. 4, p. 60-85, 2013.
- \_\_\_\_\_. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um *Procedimento Operacional Padrão*. *Significação*, ano 39, n. 38, p. 124-146, 2012.
- BANDEIRA, Lourdes. Feminismo, relações de gênero, étnico-raciais e geracionais e políticas públicas para as mulheres – Entrevista com Lourdes Bandeira. *Revista Políticas Públicas*, São Luís, v.14, n.1, p. 147-151, jan./jun. 2010
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRANDAO, Alessandra Soares.; SOUSA, Ramayana Lira de. Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas. *Imagofagia*, v. 6, p. 1-20, 2012.
- BRANDÃO, Alessandra Soares. Vidas precárias, vidas em trânsito. *Anais Digitais do XXI Encontro Socine*, 2017.
- \_\_\_\_\_. O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz). *IX Estudos Socine*, São Paulo: Annablume, 2008. P. 91-98
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976)
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Frames of War: when is life grievable?* London, New York: Verso, 2009.

CARDOSO, Silvia. Eu não sou lixo: música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2011.

CARVALHO, Marcia. A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro. Tese de Doutorado – Programa de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CHAVIN, Irene. Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasilenos recientes. Revista 452°F, n.14, p. 45-66, 2016.

COSTA, Sérgio. Amores Fáceis – Romantismo e consumo na modernidade tardia. Novos Estudos, nº 73, p. 111-124, 2005.

COSTA, Jurandir Freire. Sem fraude nem favor. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, T. L. Notas sobre o “brega” no Pará. In: FACINA, A. (org.). Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 87-116, [s.d.].

CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. Revista Estudos Feministas, n.1, p. 7-16, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia. Portugal: Assírio & Alvim, 1972.

DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

FACINA, Adriana. (Org.). Vou fazer você gostar de mim – Debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

\_\_\_\_\_. Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega. In: V Colóquio Internacional Marx e Engels, 2007, Campinas. V Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas: Cemarx, 2007.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2004.

FONTANELLA, Fernando Israel. A estética do Brega: Cultura de consumo e o corpo nas periferias de Recife. Dissertação – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. Do Brasil ao Pará: Considerações sobre o tecnobrega e a constituição/trajetória da música brega regional. In: FACINA, A. (org.). Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 117-140, [s.d]

HESMONDHALGH, David. Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity. Consumption, markets and culture, volume 11, number 4, p. 329 – 343, 2008.

\_\_\_\_\_. Why music matters. Estados Unidos: John Wiley Professio, 2013.

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KASSABIAN, Anahid. *Hearinf film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York/London: Routledge, 2001.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue” – Um encontro com Donna Haraway. In: *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu* – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009. – (Mimo)

ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopia romântica: el amor y las contradiciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Ediciones, 2009.

\_\_\_\_\_. No coração pulsante da cultura – Entrevista com Eva Illouz. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2016, pp. 299-308.

LEMO, Ronaldo.; CASTRO, Oona. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MATTOS, A. A Jovem Guarda e a “música brega”: as brechas na indústria cultural. In: FACINA, A. (org.). *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 9- 24, [s.d.].

MARKS, Martin M. *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies 1895 – 1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997, 7ª ed

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, Sexuality*. University of Minnesota Press: First edition, 2002.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: ed.Graal, 1983, 1ª ed.

NEVES, Ana Sofia das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: o caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? . *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v 15, n. 3, p. 609-627, 2007.

NUNES, P. H. S. O brega novo: relações entre indústria cultural, gosto e sexualidade. In: FACINA, A. (org.). *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 141-162. [s.d].

OBICCI, Giuliano. *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. Dissertação – Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC – São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Rayssa. Há algo de lá: identidade, pertencimento e espaço narrativo em O Céu de Suely. *Significação*, v.43, n.45, p. 134-148, 2016.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. Revista EcoPós, UFRJ, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

SALIN, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SIMMEL, Georg. Filosofia do amor. São Paulo: Martins Fontes, 2006, 3ª ed. 77 SMITH, Jeff. The Sounds of Commerce: Marketing popular film music. New York: Columbia University Press, 1998.

SINGER, Ben. Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts. New York, Columbia University Press, 2001.

SMITH, Jeff. The sounds of commerce: marketing popular film music. New York: Columbia University Press, 1998.

SOARES, Thiago. “Ninguém é perfeito e a vida é assim”: a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento de. Gênero e (des)locamentos: “O Céu de Suely”. Revista Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011, p. 145-154.

TROTTA, Felipe. No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. Novos Estudos, n.57, 2000, p. 81-90.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

#### Entrevistas

DEDESSO, Leydsson. [Entrevista concedida a] Iasha Salerno. Recife, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos Apêndices desta dissertação.

DOLORES, DJ. [Entrevista concedida a] Iasha Salerno. Recife, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos Apêndices desta dissertação.

GUEDES, Hermila. Entrevista concedida a] Iasha Salerno. Recife, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos Apêndices desta dissertação.

JINKINGS, Maeve. [Entrevista concedida a] Iasha Salerno. Recife, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos Apêndices desta dissertação.

PINHEIRO, Renata. [Entrevista concedida a] Iasha Salerno. Recife, 2018. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos Apêndices desta dissertação.

## APÊNDICES



### Entrevista com Renata Pinheiro

Aconteceu no dia 12 de Junho de 2018 na sede da produtora de Renata, a Aroma Filmes.



I- Um aspecto me chamou muito a atenção assistindo o filme várias vezes, que é o elemento plástico ser reiterado ao longo de todo o filme, nos objetos de cena, nos planos da cidade; essa questão me fez pensar num conceito, que chamei de relações plásticas. As relações descartáveis que a gente constrói tanto com objetos quanto com as pessoas. A fala da Jaqueline, no hotel, do sucesso como um copinho de plástico “bem vagabundo” escancara isso. E aí nesse ponto, uma crítica emerge, uma crítica a nossa sociedade, que assume a forma de uma sociedade plástica, que produz relações utilitárias, descartáveis e também muito lixo.

Gostaria que você comentasse um pouco essa questão do plástico, como foi pensado isso no filme, quais as intenções.

R- Olha, é uma junção de várias ideias. Eu costumo pensar a narrativa dos meus filmes a partir da imagem porque eu venho da direção de arte e antes disso, das artes plásticas. Sou formada em artes plásticas. Então eu cheguei na palavra depois. Antes disso era imagem, então naturalmente meus filmes tem uma construção plástica muito mais pensada, que eu acho que é a forma mais direta de comunicação e também de, quem sabe, emocionar. Acho que cinema é muito imagem mesmo. Eu filmei em 2013 e, na verdade, eu não vou te dizer que eu tava com uma elaboração assim tão forte do feminismo, mas eu já era feminista, até pela educação que eu recebi e tudo, então, pensar que essas mulheres, seja na música brega ou em outras músicas, utilizam da sua própria imagem no palco como um elemento que é sim encarado nessa sociedade patriarcal e machista como um elemento de descarte. É uma escravidão da beleza, a mulher tem que realmente estar o tempo inteiro construindo sua própria imagem e fazendo aquela imagem ser sedutora e atraente. Esse tipo de pensamento, que é bem triste, é o de muitas meninas novas também, que buscam a fama pela fama, pra aparecer. Tem meninas que começam em blogues também, vou dizer assim, abrindo mais a questão da fama, e ficam nessa roda louca da manutenção dessa pseudo fama que não é muito sustentável né... E tudo muito em função também da imagem então é muito vazio, tudo muito vazio e eu coloquei, é uma crítica bem forte até no próprio título Amor, Plástico e Barulho, o plástico é sim, nesse sentido do descartável, do industrializado, descartável.

I- Tem até uns planos de lixo nos rios... Gostaria que você falasse um pouquinho porque me chamou a atenção, tem aquele do jacaré no rio e aí aparece uns vídeos tipo de internet. O que são esses planos no fluxo narrativo? Qual foi a intenção? Se isso já tava previsto? Se aconteceu na montagem?

R- Não, não tava previsto não. Foi na montagem, inclusive uma montagem que eu própria fiz de três horas de filme. Eu saí fazendo a pesquisa de vídeos mais acessados na internet e tinha aquele cachorro que dança, que ri, tem um monte de coisa, aí encontrei por acaso essa imagem de um jacaré aqui no rio Capibaribe, em plena cidade urbana um jacaré passando, então eu fui juntando tudo isso. O que tava previsto no roteiro era somente a apresentação da personagem Shelly, que era um vídeozinho que ela pede pro namorado. Tem até uma cena deles numa lan house e ela justamente tem esse namorado, esse ficante, que é Pirata, e aí ele

faz um vídeo pra ela, que são fotos e frases em baixo. Mas o brega se tornou uma música conhecida muito em função desse circuito na internet, que democratizou muito a divulgação, a coisa da contratação de shows, tudo isso, facilitou muito, então eles começaram a se tornar conhecidos e a serem contratados pra shows, tudo através disso. Então eu acho que o filme vai muito por esse viés assim, da comunicação pela internet, entendeu?

I- Como se trouxesse isso pra própria forma do filme...

R- Pra própria forma do filme, então, assistindo à esses vídeos eu fui associando essas coisas ao arco dramático de Shelly, então eles estão muito em função dela. Se ela está triste, o vídeo é triste, então vai pontuando esse arco dramático dela, foi uma forma que eu encontrei também pra não deixar isso assim, uma camada narrativa separada, porque afinal de contas tudo que tem de mais importantes em todos os filmes que a gente faz são os personagens, então, tudo vem a contribuir pra isso.

I- Voltando um pouquinho nessa questão plástica, ao mesmo tempo que vejo essa questão da crítica eu também vejo uma questão positiva se a gente pensar que o plástico, por exemplo, é aquela forma maleável, que vai dar forma a novas formas. Isso me faz pensar um pouco nessa questão do tempo, do velho dando lugar pro novo, relacionando com a crise da Jaque, de se ver já não cabendo naquele universo. Gostaria que você comentasse um pouco essa questão e como foi conceber as personagens dentro dessa diferença de tempos, de onde veio a inspiração, porque até certo ponto fica bem conflitiva a relação de Jaque com a Shelly.

R- Sim, bom, do começo, de onde eu tirei essa ideia. Há muito tempo atrás eu estava viajando com outro filme, estava com um amigo meu, que é bem famoso, o Mateus Nachtergaele, e aí a gente foi, uma turma pequenininha, ele e mais dois amigos, fomos pra um baile brega, era 2000 eu acho, 2000, 2001, no subúrbio de Fortaleza, Ceará. Como ele é famoso já abriram os bastidores, entramos por dentro do palco, por trás e eu fiquei impressionada porque era um mundo que eu não sabia que já tava tão profissional, tão grande. Era um show muito grande, bandas que nenhum de nós havíamos ouvido falar sobre e tinha um corpo de baile, preparador, o coreógrafo, os camarins, então essa coisa do profissionalismo, entendeu? Me chamou muito a atenção e aí uma menina, que era backing vocal de uma banda, achou que de alguma forma eu podia ser a produtora de Mateus, chegou e encostou em mim e contou a vida dela toda, sabe? Então aquilo... eu fiquei tão emocionada com tudo que aquela menina me falou e é meio que a partir dali que eu crio essa história. Um pouquinho depois disso, por exemplo, meu marido, que é parceiro também em vários projetos, Sérgio Oliveira, fez um curta metragem que chama..

I- Faço de mim o que quero?

R- Faço de mim o que quero, entendeu? Eu participo disso também, depois eu vou pra Belém do Pará com um amigo meu, que me ajudou muito nesse projeto, René Guerra, que é um puta diretor também. O roteiro já tinha alguns tratamentos. Lá a gente conheceu algumas bandas e uma delas falou “ó, amanhã a gente vai tá pegando a estrada, a gente vai numa van pra tais e tais cidades do Belém do Pará, vamo ou não vamo?”, eu disse vamos, vamos. E a gente foi, fez o circuito com eles, aquela coisa, vivemos a vida deles, nos hospedávamos em motel...

I- Gravando?

R- Eu fiz vários takes, gravei várias coisas, então, por exemplo dentro da van tinha brincadeira entre eles e tal, muito machista, sabe? Eu nem cito muito o nome da banda porque é chato eu falar isso, mas como observadora a menina era sempre chamada de burra, cê tá entendendo? Ficava essa coisa assim, então sempre esse joguinho de brincadeiras depreciativas, sabe? Mas foi ótimo esse convívio. Aí eu fui juntando todas as peças. Na verdade, quase todas as versões de roteiro só tinham Shelly, depois dessa viagem no Pará é que eu disse, “pô, eu preciso ter um outro drama que seria a complementação dela, que é essa mulher mais velha.” Então foi no último dia lá em Belém do Pará, eu dentro de um shopping, lugar nada inspirador, eu “meu deus, é isso e tal”, voltei pra Recife, faltava uns quatro meses pra começar a filmar, e aí surgiu a Jaque, grande Jaque. Tive a honra de trabalhar com Maeve, foi fantástico. Porque na verdade o roteiro tava bem mais formatado pra Shelly, mas as cenas de Jaque eram tão importantes que, depois que terminou tudo, que eu fiz uma primeira montagem, a gente viu que precisava filmar mais Maeve. Aí era tipo assim, meu carro, o carro de um assistente de produção, o fotógrafo e Maeve, sabe? Quase nada de produção, então tem cenas importantíssimas que foram feitas assim.

I- Olha só, e eu acho que no final, pelo menos nas primeiras vezes que eu assisti, a história parecia que era sobre a Jaque, a Shelly ficou um pouco menor. É claro que assistindo, entendendo, me formando enquanto feminista fui entendendo o jogo, mas numa primeira impressão...

R- Engraçado! Eu acho que é porque fala de mim também, minha idade, tudo isso. Quando ela surgiu foi também uma projeção dos meus conflitos, como mulher, a questão da idade, então, ela nasceu com muita força, mas eu acho que Nash Laila, ela fez muito bem, porque é muito fácil você cair num clichê, sabe? Da menina novinha que quer ser famosa e tal, e ela faz de uma verdade, de um naturalismo, e elas duas...

I- Se deram muito bem, né?

R- É. Eu ouvi muito em debate “parecia que caminhava pra um conflito que elas iam brigar fisicamente, se pegar mesmo, não sei quê” e assim, não é o que acontece, sei lá, entre mulheres mais maduras, eram mulheres bacanas, né? Podem ter as diferenças, mas no final, quando você vê que tá todo mundo na merda, existe a sororidade, existe um dar as mãos. Eu vejo muito isso, as mulheres são muito fortes, podem ter esses conflitos que até muitas vezes são influenciados pelos homens, mas depois, quando vem a verdade mesmo... É mais isso que o filme mostra.

I- Eu acho importante também a gente usar o cinema como ferramenta pra passar novas mensagens. É muito potente aquele final das duas no bar, então também é um filme que fala muito das relações, de sororidade mesmo.

R- É, os conflitos continuam, a vida é difícil, mas tem momentos... principalmente momentos que envolvem amizade.

I- Queria entender um pouco mais como é o seu processo criativo, você comentou um pouco da sua trajetória, mas nesse caso do filme, como foi escrever o roteiro, a questão dos cenários, a arte, porque eu acho que tudo isso contribui muito para construir não só o universo feminino, das duas personagens, mas o universo brega, que também é muito visual.

R- Olha, tudo é muito orgânico, na verdade eu acho que eu conhecia bem o universo que eu queria representar, a gente tá tratando de uma ficção, é claro, mas que tem uns toques de realidade bem forte. Embora eu não tenha reproduzido a vida de nenhuma mulher que eu conhecia exatamente, elas são criações nossas, mas eu acho que você não pode falar de um tema que você não conhece, então, basicamente, você tem que vivenciar experiências dentro da onde você está querendo mergulhar. Eu vi videoclipes, vi muita coisa até chegar em um conceito do filme. Eu me lembro que incorporei o brilho e a cor nos folders que eu tentava conseguir patrocínio, acho que o brilho e a cor servem muito mais pra esconder o precário, sabe? Então, isso meio que conceituou todo o projeto. Toda plasticidade, nesse caso, ela é plástica, mas é uma plasticidade justamente pra esconder o que tá mais profundo, que é a precariedade, a falta de dinheiro, a falta de estrutura, então isso está em todas as cenas, a cor, o brilho, a luz. Percebi isso também nos lugares que eu ia, que eu frequento como pessoa mesmo, sem ir pesquisando. Como pessoa é ótimo (risadas), mas enfim, porque o brega, na verdade agora eu tô um pouquinho desatualizada, tenho ficado muito em casa escrevendo outros projetos, minha pesquisa agora é outra coisa, totalmente diferente, mas quando eu atuava mais como direção de arte, eu viajei muito esse país todo, cidades muito pequenas, fim de mundo assim, e todo lugar tinha um breguinha, sabe? Então é onde a gente conhece o Brasil mesmo, verdadeiro, que é onde os trabalhadores vão se divertir, sabe? Não é música dos alternativos, da classe média que resgata isso. A sensualidade sempre, sempre, sempre, sempre, porque isso é muito bom, tenho medo desse Brasil evangélico, que está cada vez mais forte, que vai matar uma coisa tão boa que a gente tem, que é essa liberdade... Corpos livres, então isso também era uma coisa que estava em todo lugar e eu queria fazer esse filme sensual, realmente, era uma coisa que eu fazia questão.

I - Uma curiosidade, quando você está criando, você pensa em como os cenários vão ajudar a falar sobre tal personagem? Existiu essa diferença de caracterização pra Shelly e pra Jaque, principalmente?

R - Olha, elas moravam praticamente no mesmo lugar ali, tipo uma casa alugada e era porta com porta, só que a gente só vê o quarto de Shelly. Sempre que você tá escrevendo um roteiro, você meio que... você descreve o ambiente, então tem muita descrição de ambiente nos meus roteiros, mas a camada de direção de arte vem pós roteiro, é um trabalho que vai sendo feito depois, na escolha das locações, a diretora de arte e a sua equipe criaram muita coisa, me mostravam material, me mostravam projeto, tudo isso, todo acompanhamento, e eu provavelmente devo ter dito pra eles, quero assim e tal, faz assim, eu não me lembro muito bem porque realmente eu tava trabalhando com pessoas que eu confiava muito, entendeu? E foi a primeira vez, em um filme de ficção, que eu não estava tão a frente da direção de arte, mas eu acho que no próprio roteiro tem um desenho do espaço que já diz muito, é como eu tava falando antes, acho que você já fez a pergunta pensando nisso, né? Como eu trato o espaço como lugar muito importante, sagrado na narrativa, ele já tem que falar muito dos personagens, toda essa estrutura já tem que estar muito presente. Então, depois vem as cores, todos os outros elementos visuais, mas a estrutura maior eu já tinha pontuado.

I - E quando você pensou, era importante que elas morassem no mesmo ambiente? Ou elas poderiam morar em ambientes diferentes, por exemplo?

R - Não, eu achava que tinha que ser no mesmo, até pra explicitar que uma é o espelho da outra, está entendendo? Uma é o presente e a outra é o passado. Existe essa associação entre uma e a outra, como se o tempo fosse cíclico, até meio pessimista pensar assim, como se nada fosse mudar, sabe, vai acontecer com você o que aconteceu comigo e tal, mas eu também não

podia deixar isso tão explícito então era importante colocar no mesmo lugar, porta a porta, tem várias cenas que se repetem, que uma espelha a outra, a coisa do beber água, tem uma depois tem a outra...

I - Passando batom também...

R - Passando batom, logo na primeira cena, né? É, ai tem essa coisa assim, não se pode falar tudo também né, se não se fecha muito, tem que ter mistério. Toda arte tem que ter seu mistério. O não dito que é importante.

I - Como foi o processo com as atrizes? Elas chegaram a fazer alguma espécie de laboratório? Vocês tinham contato com alguma banda? Elas puderam conversar? Ou elas já tinham as vivências delas no brega?

R - Elas já tinham, acho importante que a gente escolha atores que já, de alguma forma, compreendem bem ou já vivenciaram mesmo o universo. Nash Laila, ela é de um bairro aqui do Recife, subúrbio. Então, ela diz que nossa, nem precisava ligar a televisão que o vizinho já tava ouvindo brega no programa de TV, ao meio dia. Isso é completamente natural na vida dela, e Maeve um pouco menos, porque é classe média, mais elite intelectual, mas ela é do Belém do Pará, então isso também estava muito perto dela. Agora, quando a gente começou o trabalho, Amanda Gabriel, que é preparadora de elenco, tava com a gente e parte daquele grupo são de pessoas que realmente atuam na música, tem Dedesso que é o vocalista da Vício Louco, eles saíam muito juntos, às vezes eu saía com eles, às vezes eu não podia sair, eles fizeram várias vivências com Amanda. Foram muitos dias de ensaio, acho que foi um mês de preparação, a gente invadiu aqui essa casa (risos) totalmente, porque minha mãe tava pra se mudar e aí eu disse “ah mamãe, então libera logo essa casa” e a casa aqui em frente tem uma garagem bem grande, que ninguém usava e virou um galpão de ensaio e todos os dias tinha. A música principal a gente compôs aí no ensaio.

I - Bye bye amor?

R - Bye bye amor. É, Dedesso, eu e Nash Laila.

I - Só uma curiosidade, em que bairro fica a casa deles?

R - A casa ainda existe, tá tudo lá. Aquela construção que eu mostro é o Shopping RioMar, todos os moradores estavam assustados, porque criança brincava na rua, jogava futebol, todas as pessoas colocavam cadeirinha na calçada, que é uma vida bem saudável que a gente tem nesses bairros mais residenciais, menos nobres, ninguém tem medo de rua, aí era um meio rural, um ambiente meio rural, então todo mundo ficou assustado porque no mínimo ia aumentar muito o fluxo de carros. A gente conseguiu a casa de uma senhora que morava só com o filho, ela foi pra casa de outro filho durante a filmagem. Saindo do RioMar, uma das portas do estacionamento é a que você entra pelo bairro, chama beira rio, virou mesmo a saída do fluxo de carros, você passa por baixo do viaduto que tem ali, então é uma realidade que mudou mesmo. A gente fez a casa, vamos dizer, a sala, o quarto, ah! Tem o quarto de Maeve sim, na cena que ela está doente, confundi porque a gente fez em lugares diferentes, a porta era em um lugar e o interior era em outro. A gente fez o quarto dela ali e duas casas depois é exatamente o que acontece, são aquelas portinhas, cada porta é um quarto e eles alugam pra pescadores, que vem de outros estados pra passar a noite no mar, dorme ali, o pessoal de música também, é uma pensãozinha. É aquilo lá, a gente não arrumou muita coisa não, dentro

do quarto dela a gente deu o tom do filme e ali tem uma saída pra barcos, não sei se você viu, no final, elas estão ali, porta pra barco de pescador.

I - E o show? A festa que eles tão cantando, ai a Shelly entra no meio...

R - Ah, ali é Bate Papo que fica no bairro do Arruda. Existe até hoje e funciona.

I - E tava rolando mesmo, né? Uma balada.

R - Todas as segundas. Ali tem um mix, tem cenas de só a gente mesmo lá dentro e cenas com todo mundo. Já fui lá, sorteamos os dvd's, fui homenageada naquele palco, morri de vergonha. (risos)

I - Tem uma cena que eu acho muito legal, Jaque já tá ficando com o pirata e ai eles vão gravar o videoclipe pra ela. Eles estão ali nas esculturas de Brennand e tem um cara da cidade sentado ali olhando. Isso me chamou muito a atenção, não sei se eu posso dizer que é um estilo seu, mas eu vi também um pouco no curta de 2009, essa coisa de gravar a cidade, essa relação da própria gravação, de não se isolar, de captar o movimento mesmo.

R - É, eu acho legal, acho que tem um *fricsom*, uma fricção interessante. É uma intervenção, né? O que a gente faz. A cidade tá lá acontecendo e aí ou vai causar uma estranheza ou não, mas é bom porque eu acho que nos impõe um respeito, pra gente que faz ficção, a realidade se impõe também sobre o ator que precisa encontrar um tom, o melhor tom possível pra contar essa história que de fato existe, né? Então como é uma cena musical que existe eu não posso desrespeitar, sabe? Acho que a realidade é maior, é mais forte, então é uma forma de... nem sei dizer, mas eu acho mais interessante manter esse diálogo. O Super Barroco tem, o Praça Walt Disney tem, as pessoas ficam olhando, muitas vezes rolam cenas interessantes porque naquele videoclipe de pirata e Jaqueline tinham umas meninas fotografando, você viu? Eu fiquei impressionada com o fotógrafo, a menina subiu na escultura de Brennand, que é um ovo, ela tava com um salto 15, eu não sei como é que ela se equilibrou ali, fez a pose, saiu, ou seja, mais uma Jaque, né?

I - Acho que você já falou um pouquinho, mas vou perguntar mais especificamente, da sua relação com o brega, se você escuta, se tem bandas preferidas, se isso já vem marcando a sua vida desde cedo, como é que foi essa vivência com o brega?

R - Olha, eu acho que o brega é a grande música brasileira. Quando você fala de infância tinha muito porque é aquela música que vem da cozinha, da área de serviço da casa, que a criança fica muito por ali, curte muito. É a música mais bonita, fala de amor. É um amor bem idealizado, sabe? Mas as pessoas também precisam sofrer por amor, não se pode ser tão materialista, então tem esse lado. Só que o brega que eu curto mais é uma outra geração de brega. Não é aquela primeira. E olha, muito marcante pra mim foi esse evento que a gente foi em 2000, foi eu, Hilton Lacerda, Mateus Nachtergaele e Conceição Camarotti, que é uma atriz também, de uns filmes de Cláudio Assis. Foi bem marcante isso pra mim, e depois disso teve o filme, né? Então eu comecei a ir a Bate Papo, que eu já sou amiga do dono, por conta de tantas conversas e idas lá, dia de segunda feira. Eu curto muito, mas assim, talvez eu precise até me atualizar, porque eu ainda tô muito dentro dos clássicos, vamos dizer assim, dessa segunda geração de brega. Gosto muito da Vício Louco, da brega.com, tem a Michele Mello, ela ajudou muito a gente. Ela frequentava os ensaios aqui, conversava com todo mundo, foi super legal. Tem uma banda que eu gostava muito, é a Kitara, ouvia demais, mas

acabou. Que é Elvis e.. como é o nome? Alan... Dois compositores dessa banda que brigaram, alguma coisa aconteceu e aí acabou. E vez ou outra tem os sucessos, né? Os hits... acho que, por exemplo, Pablo Vitar vem daí também, é uma música que eu gosto muito também, bem popular, bem pop mesmo e vem com essa influência da música paraense, pop, essa música meio caribenha, meio brasileira, e talvez um pouco mais sofisticada, tanto que já entra no circuito nacional, diferente o tratamento.

I - Flerta mesmo, acho que o brega tem uma questão com as divas, que flerta com as divas do pop, então esses dois universos dialogam muito, e as vezes acho que é um só.

R - Com certeza! Porque Michel Jackson, Madonna, essas pessoas marcaram gerações e gerações, houve uma identificação muito grande com essas pessoas, então o que é massa é porque combina, e uma coisa tem a ver com a outra, globalização, né? Então a gente tem essas influências e a internet, que mostra que você também pode ser a diva, que dá essa possibilidade.

I - É, tem a própria MC Loma, que começou fazendo um vídeo caseiro e hoje já tá em São Paulo, sendo agenciada...

R - É isso que eu tava vendo, que através delas o brega tá em alta e que tá rompendo preconceito. Porque isso é uma história que eu já ouvi tantas vezes... espero que sim, mesmo.

I - Você fez o curta em 2009, com seu companheiro, e de alguma forma esse curta foi uma pré pra pensar e desenvolver com mais profundidade o amor, plástico e barulho? Ou você já vinha pensando no “Amor, Plástico e Barulho” e aí fez o curta? Ou as duas coisas juntas? É claro que são tons bem diferentes, né? o “Faço de mim o que quero” tem um tom bem documental, são bem diferentes mas tão ali no mesmo universo.

R - É, o “Faço de mim o que quero” é mais sobre comportamento do que sobre a música, mas também o meu, acho que é um drama universal, do artista que quer ser reconhecido, então é um drama bem universal, dá pra ver outras derivações, em outros filmes o mesmo conflito e tal. Mas naquela época, que eu não me lembro se foi ao mesmo tempo do curta ou se foi antes, não tô lembrada, eu até chamei uma amiga minha pra escrever uma foto novela, eu queria fazer uma foto novela, ambientada em Brasília Teimosa, com a música brega e tal, bem popular. Foto novela já é bem popular, né? É um melodrama. E isso tá no “Faço de mim o que quero”, naquele momento houve uma vontade nossa de fazer um projeto de longa ficção, era um melodrama meio foto novela, então não tem nada a ver, sabe? com o projeto que eu tomei um fôlego pra.. porque são processos tão longos que a gente encontra o caminho. Se não for o que a gente quer fazer realmente a gente não vai ter fôlego pra continuar, mas aí tinha isso, essa coisa da foto novela, tanto que é um trecho bem interessante que tem, que é uma ficção mesmo, eles estão interpretando a música.

I - O filme tem canções originais e canções que já existiam, eu queria saber como foi o processo? Você acompanhou a criação do DJ Dolores? Como foi esse processo da criação das músicas originais?

R - Veja, no roteiro tinha músicas ilustrativas, eram músicas que existiam. Tinha indicado aquela música (cantarola) “pintei meu cabelo, me valorizei”, a menina virou loira e se valorizou, da banda Kitara, que tá dentro desse universo. “Milk Shake” também, é uma música bem sensual, bem safada, maravilhosa (risos) Quem canta é Nega do Babado. Tem

aquela música “Louca”, né? (cantarola) “Dizem que sou louca”. Enfim, estavam pontuando. A gente já tinha trabalhado com Helder no filme Estradeiros, um longa documentário nosso, e eu gosto muito do trabalho dele e a gente convidou ele. Ele leu o roteiro com os nossos pedidos mas ficou totalmente livre pra nos entregar a música e aí a gente aprovou. E a “bye bye amor”, ele já tava com um volume de músicas e eu não consegui esperar. A letra foi feita aqui, mas ele trabalhou o arranjo com Dedesso. Ele é muito bom como trilheiro, ele assistiu o filme todo e aí, por exemplo, aquela parte que tem o jacaré, ele falou: “olha, aqui falta um clima assim” e tal, então foram coisas que ele me falou. Foi bem interessante. Ele fez uma que chama “Amor sublime”, que é aquele “west side history”, que é a tradução em português, amor sublime amor, é um musical que se passa em Brooklyn, algum bairro assim de Nova York, são latinos contra americanos. É bem legal esse filme, vi outro dia. Aí ele fez essa referência à musicais. Porque eu queria que fosse um musical, inclusive nos ensaios a gente tinha coreógrafos, bailarinos e tal, mas não deu certo, é muito difícil fazer musical. Ficamos com a coreografia do ônibus, que é o final, durante os créditos. Tinha algumas coisas antes, mas acho que foi inexperiência minha de roteiro, os musicais estavam dando uns apêndices, não estava cortando pra dentro o filme então alongava e ficou cansativo, porque não fazia sentido. Aí a gente cortou algumas coreografias, mas não foi uma perda de jeito nenhum.

I - Como se deu a escolha das canções que não foram feitas especialmente pro filme?

R - Olha, tem algumas que eram tão boas, que tocavam nos dias que a gente ia filmar lá no Bate Papo funcionando, a gente filmava as bandas e aí terminou que entrou. Claro, com a autorização deles e tudo mais. Tem aquela do motel também, que agora eu não lembro se eu coloquei, porque eu tinha uma seleção, né? Seleção de músicas que eu gostava. Aí a gente foi atrás da banda. Então, foi um misto. A gente queria lançar um cd na época, mas, enfim, não tinha recurso, tudo muito difícil. Aí Helder lançou as músicas que ele assina no site dele, tem disponível. Mas as músicas que são da trilha a gente não teve como fazer isso. Dinheiro muito pequenininho pra lançamento, foi bem tímido o lançamento, mas como eu tô te dizendo, o filme circula até hoje.

I - Tem uma música que eu procurei e não consegui encontrar que é, inclusive, uma cena que eu adoro. Shelly acorda e vê que todo mundo já foi pro programa, fica desolada e vai até o mercado comprar a tinta do cabelo.

R - Ah, aquela é de Helder. Virava uma coreografia dentro do supermercado, a gente filmou tudo isso e terminou que não rolou.

I - É uma cena divertida, e você falou do melodrama, né? Acho que brega e melodrama caminham muito juntos, e é uma cena muito melodramática na forma, aqueles brilhos, o exagero, o humor, aí tem ela sofrendo, vê a tinta e aí ilumina, então é muito divertido.

R - É (risos)

I - Eu estudo especificamente como as canções ajudam a construir o universo das personagens e aí eu gostaria de saber como foi esse processo de pensar a música, como ela ajuda a construir as personagens, a dialogar com o feminino.

R - Acho que tem a coisa da letra, todas as letras exploram cotidiano ou conflitos amorosos ou atitudes, às vezes são até conselhos, não faça assim, faça desse jeito. Isso, claro, eu tenho que buscar as músicas que se associam melhor a cada personagem, por questões de personalidade



mesmo, você não pode deixar o espectador maluco, né? Você tem que ir por um caminho só, quer dizer, essa pessoa é assim então a música é essa. E o ritmo também, porque cinema é ritmo, então é bem determinante se, por exemplo, a letra tem tudo a ver, mas o ritmo da música não bate com a montagem, aí não dá. Mas é engraçado porque quando essas personagens tomam corpo mesmo, existem, você sempre vai encontrar uma peça ali pra encaixar nelas, na realidade, existe mesmo e vai conseguir. Então, que bom, né? Que elas nasceram e podem existir de fato. Então, você tem todo um universo musical que se encaixa a elas. Tem filmes que é melhor você não por letra, só o instrumental, alguma coisa que acentue a narrativa, certo estado de humor que você quer induzir. Mas nesse caso, eu tinha muitas possibilidades mesmo e com muita facilidade.

I - Embora a gente tenha protagonistas femininas se empoderando dentro da música brega, a centralidade está toda na questão das relações, do amor e aí acaba naturalizando um pouco o lugar do amor dentro da vida da mulher e tem também os estereótipos machistas. Então, como você vê tudo isso? Pensando nessas personagens, porque existe uma tensão, né? Embora elas sejam empoderadas, dentro do que elas podem fazer, mas ao mesmo tempo também estão buscando um certo ideal.. Shelly mesmo se viu nesse lugar, de estar apaixonada e depois ser rejeitada. Então como foi pensada e trabalhada essa tensão?

R - Olha, é engraçado porque tem letras machistas, até em toda música brasileira mesmo, e claro que isso não é bom, porque lhe coloca num lugar só, é aquilo que você tem que ser, é assim que você pensa, molda muito. Outro dia eu li alguns mcs, daqui de Pernambuco, que mudaram completamente a forma de escrever suas letras e tal porque viram que essa coisa de novinha, novinha pra cá, novinha pra lá, não tem mais nada a ver, então, houve uma consciência política de uns tempos pra cá. A questão que eu coloco no filme é: existe machismo, mas existem essas mulheres, que eu não posso jogar pedra, pelo contrário, eu tenho que buscar o que vai dar mais humanidade a esses personagens, então, é uma linha tênue, porque embora elas joguem no mesmo jogo elas também tem seus truques, dão seus dribles, porque é uma história contada pelas mulheres, né? Não tem nenhum personagem masculino forte, então já estou dando protagonismo a elas. E outra coisa também, a sexualidade vivida, eu imagino que deve ser com toda liberdade, com o sensualismo, com tudo isso, com o corpo livre como a gente falou aqui... a gente não pode associar isso, mais uma vez, à depreciar a mulher, porque a mulher não é uma máquina de sexo. Sexualidade é uma coisa, você querer ir pra cama com um cara aí é escolha sua, mas viver a sensualidade é super saudável, eu espero que seja isso que nos diferencie de todo o mundo, por isso eu tava falando do falso moralismo dessa cultura evangélica, porque sensualidade é vida, então eu coloco essas mulheres vivendo essa coisa da sensualidade, do domínio do corpo, do corpo que é delas e elas fazem o que querem e tal, mas eu não coloco elas vítimas nesse aspecto, sabe? E Shelly, como uma menina mais nova chegando em Recife, teve essa fragilidade, mas pessoas se apaixonam, independente da idade..

I - E fica aberto, a gente vê que ela se apaixonou, mas o relacionamento dela com o Allan fica pequeno no fim perto da potência do encontro das duas... existe a coisa da paixão, mas fica pequeno.

R - E não associar isso à vulgaridade, por exemplo, fica mais fácil a gente sair do Brasil, porque aqui tem uma tensão de classe foda, mas Beyoncé, Beyoncé é uma mulher totalmente dona do seu corpo, da sua vida, do seu nariz, de tudo, poderossíssima, que explora a sexualidade dela ao máximo, a sensualidade no palco, tenho certeza que sexualmente não é reprimida, vive com força, e não se chama ela de prostituta, tá entendendo? Por ela viver isso,

mas aqui no Brasil é muito cristão, é muito moralista, então uma mulher que é assim, mais livre, ela pode ser depreciada nesse sentido. Acho que o filme não é lição de moral em nenhum aspecto, ele tá aberto, ele não é tão claro no discurso mas se você ver os detalhes, a sutileza.. espero que não realmente, porque as vezes a gente faz as coisas e não tem controle.. mas não é pra afirmar nenhum preconceito, jamais. Na verdade é justamente pra dar uma humanidade à mulheres que são vistas só como objeto de cena no palco, enfim, é mais isso mesmo.

I - Sim, eu até ia perguntar isso, porque acho que o filme faz uma reflexão sobre o papel da mulher dentro do circuito bregueiro, que é muito machista, e também serve pra além do brega, pra outras cenas musicais e artísticas. Pra mim chegou essa crítica. Aquela cena em que Jaque está cantando com o Allan e aí chega o empresário e diz pra ela que vai conversar com ele.

R - Ah, sim, isso é muito comum. Demais! Olha, é porque eu sou de outra geração, mas essa tentativa dos homens de invisibilizar a gente... nossa senhora, eu já passei muitas situações assim, uma mesa de cineastas homens e eu tentar falar, falar e não tem espaço e quando eu falo ninguém retruca ou dá opinião. É uma tentativa de deixar a gente invisível. Mas isso tem aqui no nordeste, viu? Já morei em outros lugares e tal, mas olha, aqui... eu realmente tive uma transformação na minha vida quando eu comecei a ter voz, quer dizer, eu sempre tive voz, mas quando eu comecei a ser escutada, aquilo me empoderou de um jeito! E parte dessa equipe, o fotógrafo e outras pessoas são estrangeiros, são amigos da gente, houve uma afinidade artística, e o respeito e o interesse no que eu falava, de querer entender, eu digo meu deus, tem alguém que é diferente, porque eu trabalhei pra muito filho da puta como diretora de arte. Nossa senhora! Era assim, ouvia tudo que eu falava, fazia tudo que eu mandava como diretora de arte, mas vez ou outra soltava uma brincadeirinha pra deixar a pessoa pra baixo, pra mostrar autoridade, pra depreciar... então, a gente vive... eu espero que seja diferente com a geração de vocês, mas eu vivia num campo completamente desfavorável, não era pra brilhar, não era pra ter espaço, não era, tudo feito pra você servir, da melhor forma possível, se não também não era bom.

I - Você acabou respondendo essa questão, eu ia te perguntar como foi sua própria trajetória dentro do cinema, porque mesmo na faculdade eu presenciei um pouco essa divisão, mulheres na direção de arte ou produção e os homens nas áreas mais técnicas, às vezes parecia que eles tavam fazendo um favor pras diretoras de arte, pelo jeito que muitas eram tratadas.

R- É, nossa, ainda não tá resolvido. Eu não admito nem 1% do que eu aceitava e acho um bando de babaca, fico pensando que são pessoas bem menores, sabe? Do que a gente, porque não adianta uma manutenção de poder se você não tem estômago, não tem nada para oferecer, só porque você é homem? Admiro as pessoas pelas pessoas, não pelo sexo... não sei se fugi da sua pergunta.

I - Não, era só pra refletir um pouquinho mesmo, como você vê essas mudanças hoje, se você já dirigiu filmes com outras mulheres, como é essa questão na sua equipe, se existe alguma preferência por trabalhar com mulheres.

R- Não, nas minhas equipes tem homens e mulheres, eu gosto de misturar, acho que equilibra melhor, já trabalhei pra homens e pra mulheres, não vou dizer que foi mais fácil ou mais difícil, porque também foi difícil, também tem mulheres machistas, não comigo, mas observando. Há sempre um passar a mão na cabeça dos homens, acho que a gente é muito mais cobrada, sabe? Esse filme, como eu tô te dizendo, com essa vida longa, mas os

comentários que eu ouvi aqui, na minha cidade, nossa, pessoal encontra pelo de sapo, saca? Pra falar.. porque a gente tem que ser perfeita pra um primeiro filme... nenhum primeiro filme é perfeito, então tem uma cobrança muito grande.

I- Eu queria te perguntar sobre sua visão de alguns aspectos da música brega, a gente já falou algumas coisinhas, mas vou perguntar especificamente. Existe essa linha tênue entre viver a sexualidade de forma livre e os estereótipos machistas, acho que com o brega funk essa questão fica bem escancarada, torna explícita as condutas eróticas e sexuais. Como você vê isso? Porque é uma discussão que gera muita polêmica.

R- Completamente. Olha, eu não gosto de músicas que induzem à violência, porque machismo induz à assassinato, abusos, de forma alguma... mas eu tenho visto que tem uma coisa nova surgindo, principalmente nos últimos anos, tivemos 13 anos de governo de esquerda, acho que a sociedade se organizou e se conscientizou de muito mais coisa, porque finalmente foi dado um espaço pras ongs, pras associações, e esses assuntos delicados, que as pessoas sofrem com isso, tem muitos conflitos familiares, isso tudo foi muito debatido, mas ainda não tá resolvido nada, porque o brasileiro não mudou, é chato dizer isso, mas a gente vive numa bolha, e hoje em dia eu digo é nessa bolha que eu quero viver, porque eu não admito mais nada que me desrespeite, mas ao mesmo tempo você tem Bolsonaro, extrema direita, crescendo, então será que a gente tá regredindo? Porque houve um avanço, agora assim, foram muitos anos de brincadeira o tempo inteiro, na televisão, comédia, humor. Quem não assistia Os Trapalhões? Era engraçado, mas era sempre uma piada preconceituosa. Mas eu vejo que as mulheres... uma mulher que pega no microfone, enfrenta e noite, ela não é boba, tá entendendo? Ela já é madura e tá preparada pra enfrentar e combater esse mal, então, quando eu vejo cantando sobre o amor não tem problema nenhum, eu acho que a gente tem que cantar o amor mesmo, esse amor romântico. Eu acho massa! Acho massa cantar, é um estado de espírito maravilhoso, mas eu não acho legal uma mulher cantando uma música que denigre a própria imagem, porque aí tá reproduzindo, isso é muito danoso, isso mata, né?

I- E você tem percebido se mais mulheres estão se empoderando, se aproximando mais da cena brega?

R- Eu acho que sim, Mc Loma é uma delas, né? Na verdade os homens, os Mcs tão pedindo pra cantar com ela, quer dizer, a relação tá mudando. Eu vejo muito blogueiros, tem um que até criou um personagem e ele fala da namorada, da gatinha, não sei o quê, mas ele sempre fala com muito mais respeito do que era antes, entendeu? Tá mudando. E tem várias outras baladas, porque eu fui mais no Bate Papo, mas hoje o Bate Papo tá meio decadente, tem outros lugares ali pelo arruda que eu ainda não conheço, mas que vai mais gente. Porque esses lugares que eu fui, eles são LGBT, mas são mais pra hetero, não é uma boate gay. Tem a Meu Caso Bar e a KLB, que são boates gay, e basicamente só toca brega e tem as apresentações, os shows de transformismo e tal. Eu fui no mundo hetero, que é um pouco diferente, ele reproduz mais o machismo, nossa sociedade patriarcal, eu fui nesse lugar comum do trabalhador, que é a quantidade maior de heteros, então fui nesse fluxo maior da população. Sempre os ambientes gays são mais libertários, não tem essas questões, não tô dizendo que ser gay significa que o cara não seja machista ou misógino, pelo contrário. Tem uma série que eu to escrevendo, que chama Mansão do Amor, que é nesse universo brega também.

I- Tem um lugar aqui que chama Mansão do Amor, não tem?

R- Tem. Mas acho que é um lugar mais alternativo, na série vai ser mais um lugar de subúrbio, que tá fechado mas foi tipo um Bate Papo, e é o presente dessas pessoas que foram donas desse lugar. E aí tem um cara que é gay que tem uma relação com um gay homem mais pra macho e ele, o gay que é transformista, reproduz muito a imagem da mulherzinha, submissa, que arruma a casa, ele reproduz a imagem da mulher submissa. E é super possível, a gente conheceu várias pessoas que acham que isso é o certo, então assim, as evoluções são altos e baixos, não é uma linha reta.

I- Uma curiosidade, como foi compor a letra do Bye bye amor?

R- Tava todo mundo aqui no galpãozinho, que é do outro lado da rua, já tinham coreografado a música e tudo mais e Amanda tava me cobrando essa música porque eu queria fazer um gestual pra essa música e aí como ia criar o movimento se não tinha música? Aí Helder tava em outra demanda, ai fomos, vamos fazer. Dedesso é um artista assim, quer isso? Então vamos lá. Perguntou se eu tinha um violão, ai ele ficou dedilhando, eu falei daquela música “pintei o cabelo, me valorizei”, ai ele disse “ah, é nessa onda”, ele conhece todo mundo. Tá, vamos fazer. Não me lembro quem falou o que agora, mas Nash tem uma voz linda.

I - Todas cantaram mesmo?

R- Sim, todas cantaram. Nash tem uma voz linda, Maeve teve um preparador vocal que ajudou muito ela, ela conseguiu cantar mas não tem uma voz assim pra cantar, mas mandou bem demais. E Nash já cantava, ai ficamos eu, ela, Dedesso e Amanda, Amanda deu uns toques, anotamos no caderninho, aí voltei pro escritório e eles já ficaram ali cantando.

I- E como você conheceu o Dedesso?

R- Dedesso foi pelo Faço de mim o que quero. Ai fizemos o convite, ele já aceitou.

I- E o nome, Renata? Você já tinha o nome ou surgiu depois?

R- Não, o nome era Brega Night. Só que o que aconteceu, tem um pessoal aqui em Recife que usava esse nome pras festas e ai eu falei que era melhor procurar eles, falar do filme. Na verdade Brega Night é usado no Brasil todo, sabia? Em Minas, Marcelo Caetano, ele fala, bora Renata, vamo ali no brega night! Todo mundo diz isso, em cidade do interior, quando quer ir pro brega. Ele falou que não precisava pedir autorização não, mas a gente foi procurar e eram três sócios, um disse ok e os outros dois nunca falaram nada. Ai tava complicando, a gente escolheu pensar em outro nome. Ai numa postagem de Thales Junqueira, ele é diretor de arte hoje em dia, mas na época era assistente, ele postou alguma coisa assim, é muito amor, plástico e barulho e tal, mas ele não colocou isso pensando no filme, ai a gente leu isso, já estávamos pensando em outros nomes, ai Serginho, Sérgio Oliveira leu isso e disse que achava ótimo, nós ligamos pra Thales, e ai Thales, o que você acha desse nome pro filme? Ele disse que achava ótimo. Não lembro se teve alguma mudança, acho que tinha uma palavra no meio que a gente trocou e aí ficou.

**Entrevista com Maeve Jinkings**  
**Aconteceu no dia 31 de Julho de 2018 na casa da atriz.**



I – Gostaria que você comentasse um pouquinho da sua historia, quando começou a atuar....

M – Eu percebi que talvez gostasse de atuar com 10 anos, em uma aula de matemática. O professor levou um livro, o Homem que Calculava, do Malba Taham. Eu detestava a aula, sou péssima em matemática até hoje, mas nesse dia ele dividiu a turma em grupos e pediu que cada grupo encenasse um conto. Acho que eu nunca me envolvi tanto em uma aula de matemática quanto nessa, pra encenar este conto. Ninguém queria fazer o narrador, porque o narrador tinha muito texto, e aí eu falei "eu faço o narrador". A minha mãe gostava de se envolver também, foi a mãe que mais participou, isso

também me estimulou muito, ela era formada em arquitetura, desenhava super bem e aí ela ajudou a gente a fazer uma parte do cenário e aí apresentamos. Foi super bom, todo mundo adorou. Deu tudo certo e eu fiquei o tempo todo em cena porque eu era a narradora e eu adorei a experiência de contar uma estória, de ver as pessoas concentradas, escutando uma estória e aí, eu me lembro que depois disso eu comecei a falar que talvez eu quisesse ser atriz. Só que era uma coisa tabu pra mim, eu sabia que a minha mãe ia apoiar se eu dissesse que queria fazer isso, mas eu fiquei escondendo isso dela, eu só contava pra minha irmã e pra minha melhor amiga. E aí, com 18 anos prestes a fazer vestibular pra odonto, pediatria, porque eu era muito apaixonada por biologia também e gostava de criança. Meu namorado na época estudava medicina e eu gostava muito de biologia, até hoje gosto, e aí fiquei meio em dúvida "ah não, então eu vou fazer". Não existia curso de artes cênicas em Belém, curso superior e eu sabia que se eu quisesse ser atriz e fazer isso ia ter que sair de Belém, ir pra São Paulo. Fiquei adiando um pouco, tinha medo de assumir a decisão. Fiz teste vocacional e conversei com a minha mãe, ela super me incentivou a prestar artes cênicas. Fui pra São Paulo, prestei o vestibular, mas não passei. Aí voltei pra Belém e naquele ano abriu um curso de publicidade, lá fui eu me enganando de novo... Fiz o curso só pra ter um diploma, porque odiava publicidade, tenho horror até hoje. Depois disso, voltei pra São Paulo e fiz Antunes Filho, tudo que pudesse me fazer mergulhar profundamente...

I - E como é o seu processo criativo? Como que você costuma construir os personagens? Como foi em Amor, plástico e barulho?

M- A primeira etapa evidentemente é a leitura do texto, então eu preciso entender que universo é aquele que eu preciso entrar, quão próximo e quão distante ele está de mim, porque sempre tem algum ponto de convergência, por mais distante que seja. Então, a primeira parte é a análise de texto pra entender exatamente, até pra entender que mergulhos eu preciso fazer. Depois tem uma pesquisa de campo mesmo, que talvez seja a fase mais importante assim, de entender onde é que este universo esta, de encontrar identificações na vida. Às vezes, dependendo do filme ou do trabalho, o próprio roteirista ou o diretor te dá estes personagens, "olha eu me inspirei em tal". No caso da Renata, por exemplo, ela me deu algumas referências que serviram pra ela, de cantoras da cena brega local, que foram um pouco inspiração pra ela,

e ai me deu uma referência de bairros, que no caso foi Brasília Teimosa, mulheres ali daquele bairro, então eu fui colar nestas mulheres, que é um pouco a minha segunda fase. Entrei em contato com a Michele Mello, uma das minhas inspirações. Ela foi supergenerosa, fui em show com ela, acompanhei ela no camarim, conversamos muito, ela me falou muito sobre o que era ser mulher pra ela, o que o brega ensinou pra ela sobre o que é ser mulher. Aprendi muito ali, porque eu tinha muito preconceito, eu acho, sobre esta construção de feminino na indústria do brega. Na periferia também, ali em Brasília Teimosa, eu tinha mil preconceitos de mulher burguesa, por exemplo, como o corpo da mulher é hiper erotizado, eu tinha mil ideias sobre isso, sabe? Acho que todo esse processo de sair do texto me faz ficar cheia de ideias. Descobri fazendo Amor Plástico e Barulho que sou muito racional, eu achava que eu era muito passional mas eu não tinha ideia de como eu era muito racional. Então eu fico muito cheia de ideias na primeira fase de leitura, de estudo de texto e quando eu vou a campo, quando eu vou para as pessoas, pra vida, aí meus preconceitos se colocam, se impõem diante de mim. Sempre me dou conta de como eu tenho ideias muito preconcebidas, muito limitadas sobre esse mundo real. No início acho que eu ficava me sentindo muito mal de me dar conta desses preconceitos, hoje em dia eu acho lindo, sabe, olha que bonito, mais um preconceito que eu estou desconstruindo. Entendi que eu vou viver isso toda a minha vida como atriz, até porque eu já aprendi a não ter culpa sobre isso e entender que eu não vou dar conta, nenhum de nós vai dar conta de todos os universos, a gente nasce dentro de uma família, de uma bolha e você vai desconstruindo durante toda uma vida inteira e não vai parar nunca de desconstruir... Pensando sobre o brega, acho que o filme sofreu muito preconceito. Tem um livro que eu adoro, que se chama "Eu não sou cachorro não", conhece? Ele fala muito disso, que essa estética do brega, seja na música, seja na roupa, assim, seja onde quer que seja, de origem popular, ela é pretensamente menos sofisticada, então os, abre aspas, de bom gosto, os de gosto sofisticado entortam o nariz porque acham que aquilo não é sofisticado o suficiente, não é elaborado o suficiente, porque é de origem popular, então a ideia é super burguesa. Na verdade, é um ranço super burguês e eu me dei conta disso fazendo o filme e olha que eu sou apaixonada por brega desde minha adolescência...

I- É mesmo?

M- Sim, mas eu fui encontrando camadas de preconceito meu, em lugares assim, e mesmo minha formação por exemplo, ser filha de uma mulher feminista, ainda que minha mãe não se defina desta forma, pra mim hoje em dia é muito claro que minha mãe era feminista, e mesmo assim eu tinha um monte de preconceitos, enfim, a gente vai se ajudando a quebrar. Eu lembro quando a figurinista, por exemplo, veio me falar da roupa da Jaqueline, da personagem, ela me mostrou um "biquininho", que era uma tanguinha, sabe? Eu falei "ai gente, nossa gente, vocês estão julgando a personagem, aqui ninguém usa isso, não é porque ela é de Brasília Teimosa que ela vai usar isso", "Maeve, elas usam isso, a gente não construiu isso aqui, a gente comprou numa lojinha de Brasília Teimosa". Então me dá, eu vou tentar fazer uma pesquisa este final de semana, ela deve ter me achado uma chata, minha amiga, JuJu, Joana Gay, e aí, eu peguei um ônibus, nem fui de carro. Botei, coloquei o biquíni, uma roupa minha por cima, eu vou pra praia em Brasília Teimosa passar o dia sozinha, fazer pesquisa. Desci no buraco da velha, "ai meu deus, elas vão saber que eu sou uma impostora" (risos) Quando você desce já vê um paredão de bundas, porque elas sentam nas cadeiras ao contrário, como se tivessem montando numa moto. Além de usar o mesmo biquíni que eu tava, coisinha assim, elas ainda sentam ao contrário, cinco mulheres, só rabão. "Meu deus!! Não era invenção, existe, chocada", aí cheguei, sentei do lado dessas moças, estendi minha canguinha, tirei minha roupa correndo e deitei (risos) estava morrendo de vergonha, elas não deram a menor bola pra mim, era mais uma mina com um biquíni minúsculo, aí a gente começou a conversar, daqui a pouco a gente já estava tomando uma caipirinha juntas, estavam

me oferecendo as coisinhas que ela estavam comendo lá, a gente foi tomar um banho de mar juntas trocando mil ideias, foi incrível. Então, essas mulheres me ensinaram muito, eu acho que esta fase foi a mais importante de toda a pesquisa, que é isso, entrar em campo e conhecer as pessoas reais. Tem uma terceira fase que é um certo acabamento, que é um pouco você juntar, porque afinal de contas não é um documentário. Então, entender o que dessa pesquisa de campo funciona nessa narrativa fictícia; o que é interessante pra narrativa, o que a gente está querendo dar ênfase, o que não; o que é um desejo mais meu, como artista de querer falar, o que é importante pra narrativa, o que é melhor pro filme. No caso do Amor, Plástico e Barulho, por exemplo, a minha terceira fase incluiu a pesquisa sobre alcoólicos anônimos, porque era uma traço da Jaqueline, e que eu não tinha dado conta nesta segunda fase da pesquisa, então com a ajuda de um grande amigo que é alcoólatra, frequentei a NA, frequentei a AA, conversei com mulheres especificamente, foram maravilhosas pra mim e aí eu fui fazendo este acabamento também. Entender como é que eu podia incluir este traço dela de alcoólatra em fases diferentes do filme, né. Junto com isso eu fui fazendo as coisas técnicas, nesse processo todo eu fui fazendo as aulas de canto, foi pouco tempo de preparação que a gente teve.

I - Você cantou em todos os números? Já tinha cantado antes?

M- "Você canta Maeve? Claro", mentira, mentira. Mas tinha uma cena que era muito importante pro filme que era a cena do chupa que é de uva. É incrível porque essa cena, no roteiro, por exemplo, ela não chorava, ela cantava lindamente a ponto de provocar uma mudança na Shelly; elas estavam estremecidas naquele ponto da narrativa e a função dramática dessa cena era provocar uma mudança no comportamento da Shelly e reaproximar as duas. Fiquei preocupada com isso porque a gente tinha um mês de ensaio, era um filme com pouco recurso, eu fiz umas aulas de canto, mas eu entendi que eu não ia cantar igual canta a Michele Mello, por exemplo. O Dolores me ajudou muito nisso também, de entender um pouco os vícios dos tipos de canto do brega, mas principalmente pra eu entender onde eu ia ganhar para o filme, que era na possibilidade interpretativa. De interprete mais do que de canto, não tinha tempo hábil pra isso, se fosse uma produção com tempo maior com recurso técnico mas não era assim. Serginho me deu a música e disse "a gente não quer a interpretação popular que era a que bombava, era super axé, a gente quer uma coisa minimalista, a gente quer pegar a letra do brega, mas cantar a capela. Aí criei uma versão. Não sabia se era aquilo que eles queriam, eu tava muito nervosa com essa cena, a Renata também. Mostrei pra ela a versão, ela ficou emocionada, vi que ela ficou super feliz. Fomos pra locação que era aquele galpão, fiquei num canto concentrada ouvindo Strange Fruit da Nina Simone, em looping. Foi um toque que o Dolores me deu, ele me mostrou um vídeo no You Tube, de uma menina de 13 anos cantando Strange fruit no The Voice, que é uma coisa estupenda assim, ela arrasa, mas no sentido técnico, ela tem muito recurso vocal e faz questão de mostrar o recurso, então é uma interpretação muito virtuosa e muito exibicionista, isso é uma característica de uma interpretação brega, muito recurso, mostrar muito, aí ele me mostrou a mesma música com a Nina Simone, e aí ele falou: você acha que a Nina Simone tem menos recurso que essa garota? Ela priorizou a interpretação, sentir a música em detrimento de ficar mostrando recurso, não que ela não tenha e é evidente que a Nina Simone tinha. Então, como eu não tinha recurso técnico, priorizei a interpretação. Fiquei ouvindo uma gravação da Billy Holiday cantando Strange Fruit que é muito linda e triste. Essa música muda a vida da Billy Holiday e aí fiquei estudando que é exatamente cantar a dor. Enquanto a Nash e o pessoal ficavam lá brincando, eu fiquei me concentrando nessa música e não me relacionava com eles. A gente de fato rompeu, eu não falava com eles e o Locket muito malandramente aproveitou isso. A gente gravou 2 takes do chupa que é de uva e ele quis

aproveitar a posição da câmera pra fazer a Shelly me vendo cantar e aí ele pediu pra eu me posicionar no lugar, pra ela poder me olhar, eu resolvi ficar onde estava pra Nash ter uma referência quando ela fosse fazer a cena. E ela me olhou de uma maneira muito comovente, a gente não tava se falando e o jeito que ela me olhou, 2 mulheres rompidas pela dor, pela rejeição, pela dor de amor e por anseios de sucesso. Me comoveu a maneira como ela me olhou e aí a gente terminou de gravar isso, ele virou a câmera pra mim e a gente foi gravar o terceiro e último take do chupa que é de uva e aí me emocionei na hora, eu falei "eu vou fazer assim", e aí foi o que ficou mais bonito. Quando acabou a Renata estava em prantos, tava todo mundo chorando, o set todo. Aí a gente falou "poxa, aconteceu uma coisa especial aqui". E aí entendemos que, as vezes no cinema, você deixa alguma coisa acontecer que não é o que você planeja e sem imaginar fica melhor para a cena. Nesse caso a gente entendeu que não era exatamente pelo recurso técnico da Jaqueline que ela poderia provocar esta alteração na Shelly mas pela própria ligação delas, pela dor mesmo, foi o que ficou mais potente assim. Eu gosto muito desta cena, muita gente fala dessa cena, no festival de Brasília esta cena foi super aplaudida.

I- Tira todos o véus do sofrimento da Jaque...

M- E é muito doido o que essa cena provocou, muita mulher veio falar comigo por causa dessa cena. E eu me lembro que no festival, muitas mulheres vieram falar comigo e começavam a chorar. Porque você coloca a sua dor de rejeição também, o olhar da Nash naquele momento me atravessou e me comoveu, e eu tava conectada com as minhas próprias dores também, de rejeição, de tudo. Então é uma mistura de tudo, uma convergência de tudo, de vetores que são do personagem, de vetores que são seus que você acessa, de vetores da colega em cena. É tudo, né, e você tá lá muito poroso pra receber tudo, pra dar, pra receber. Eu sinto que essa cena tem um pouco esse poder de ser um canal de encontro, porque muita mulher vem falar comigo e se comove.

I- Ia te perguntar quais foram suas principais referências de cantoras, mas você já comentou da Michele Mello...

M- Michele Mello e Michele Mello (risos) Teve a musa do brega também, eu dei uma boa pesquisada na musa, pesquisei bastante a cena na época, principalmente das meninas que cantavam esse brega romântico e não esse de MCs.

I - Pensando no filme, pra mim, ele toca em dois grandes temas: primeiro seria a questão do tempo, um olhar bem sensível pra isso, para os inícios e fins de ciclos, o tempo das personagens. E a segunda questão seria a da sororidade entre as mulheres, gostaria que você comentasse um pouco...

M- Eu acho que um filme sempre passa por vários temas, várias coisas que se atravessam. Esta questão do tempo, por exemplo, de alguma maneira o filme fala disso relacionado ao espaço urbano, tem a coisa das casas que estão sendo compradas e estão sendo derrubadas, perto do Shopping, então, ele tá falando também de descarte, do que supostamente não serve mais, isso está na fala da Jaqueline, isso está na trajetória dela, que ela ainda tão jovem já está em decadência. Tem a relação dela com a filha que é criada pela mãe e no final o que fica sugerido que ela vai voltar a criar a filha, então tem esta questão mesmo de ciclos, de tempo.

I - O elemento plástico também, reiterado o tempo inteiro na narrativa pra criar esta coisa do descartável...

M- A fala dela, sobre o sucesso também, que é justamente depois do chupa, que é de uva, o refrão dessa música, você deixa o bagaço, usa, usa e descarta o bagaço. Isso pra mim foi muito forte, a Renata foi a primeira cineasta mulher que eu trabalhei na minha vida e foi uma



diferença brutal, eu fiz personagens femininas muito boas antes, o próprio Kleber tem personagens femininas muito complexas, ele escreve muito bem sobre subjetividades femininas, mas não adianta, uma mulher falando sobre isso, ela tem dores que só uma mulher poderia fazer aquilo, sabe? Eu e Renata nos damos muito bem, enfrentamos com facilidade algumas barreiras que aparecem nesse processo. A Amanda, que era a preparadora foi maravilhosa, foi super importante, ela me mostrou como eu tinha dificuldade de acessar a minha sensualidade, eu tava protegendo isso porque eu tinha medo de colocar ela pra fora, por preconceito e por medo de sofrer porque a gente, sendo assediada desde tão novinha a gente vai protegendo os códigos femininos pra não ficar tão exposta. Eu tive que ir tirando um monte de casca pra poder deixar isso vir e foi tanto que eu sentia na rua, nossa, o olhar era diferente, eu sentia como eu tinha atenção dos homens, assim, puff, era impressionante. Só que isso é um pouco assustador também, o que eu acho que eu aprendi ali naquele instante com aquelas mulheres, com a Michelle, com as meninas de Brasília Teimosa é como atrair os olhares masculinos e não se intimidar com isso, dominar e manipular estes olhares e elas manipulam, é uma forma de poder e isso eu, como mulher burguesa, não conhecia porque eu aprendi a manipular outro tipo de atenção que é, sei lá, intelecto, uma formação boa, aprendi isso em detrimento do domínio do corpo. Então nesse sentido, Amor, Plástico e Barulho mudou minha vida, depois disso eu falei: foda-se, eu sou sexy também, eu vou ser o que eu quiser. É muito maluco porque num processo de ensaio, você vai descobrindo algumas peças, vai colando as peças pra fazer o personagem e no final do processo você tira elas, mas algumas não saem mais, algumas ficam, algumas falam isso aqui funciona, isso eu quero e vou levar.

I- Nossa, que legal! Acho que você já falou um pouco mas se tiver mais alguma coisa que destacaria da Jaqueline.

M- A gente falou do alcoolismo, da questão da filha... acho importante pegando esta perspectiva que você quer falar, feminista, acho uma coisa bem importante, talvez eu não tenha falado sobre isso com ninguém: esta mulher na narrativa originalmente era uma espécie de vilã, quer dizer, não da perspectiva do Serginho e da Renata, porque eles foram muito sensíveis a isso, mas quando a equipe leu o roteiro, as pessoas da arte, pessoas do figurino, vieram comentar comigo coisas da personagem "ah, porque ela é a vilã, né? E eu falava não, não é vilã. Então assim, por que ela é a vilã? Essa mulher que deixou a filha pra ser criada pela avó porque ela foi cuidar da vida dela. Essa mulher que é muito livre sexualmente, que fala o que pensa, que é alcoólatra, que tem uma certa dureza mesmo, que é, por outro lado, fruto do que a vida fez dela, então esta mulher era vista pela equipe do filme como vilã. Eu acho isso muito sintomático. Serginho e Renata não, foram muito generosos com a construção dela.

I- Conversando com a Renata, ela me falou que inicialmente a narrativa era mais centrada na Shelly e depois entrou a Jaque, pra complementar alguns dramas, mas em nenhum momento ela falou da Jaque como vilã mesmo.

M- Eu acho que eles entendiam a Jaqueline como essa mulher complexa, inclusive, eu acho que a Jaqueline e a Shelly, em alguma medida, são duas possibilidades de uma mesma mulher, acho que as duas vieram da Renata, sabe? Aí tem a diferença do ângulo de uma mulher. Serginho é um cara que é muito sensível. Açúcar, outro filme, não escrito pelos dois, tem mulheres com uma complexidade muito grande, com luz e com muita sombra. Eles compreendem essas sombras, abraçam essas sombras, fazendo com que venham pra dar mais relevo, não pra encaixar o personagem em um rótulo. Mas achei muito sintomático, pelo menos três pessoas da equipe se referiram à Jaque como vilã.

I- E eu acho, só pra confirmar, que essa casca grossa, até talvez o alcoolismo da Jaque, seja pra conseguir se sustentar neste universo que é muito machista.

M- Exatamente, que te suga. Bom, basta lembrar da nossa presidenta Dilma, quando alguém falou que ela era uma mulher muito dura e ela falou: "olha, quando eu sento numa mesa pra negociar com ministras, com ministros, com deputados, eles não são doces comigo, então é assim que eu me comporto, e ninguém fala que eles são duros.

I- Pensando nisso que você falou, das duas como faces de uma mesma mulher, quando eu conversei com a Renata ela falou um pouco disso, até aparece logo no começo, na apresentação de vocês com um movimento espelhado.

M- É exatamente isso o que a Renata queria, dar ali naquele início o sentido que elas são duas facetas de uma mulher.

I- Agora entrando um pouquinho mais na parte musical, como, pra você, a música dialoga com a sua personagem? Você acha que ela consegue dar dicas sobre as personagens?

M- Olha, música é uma coisa muito forte na minha vida, quando eu tinha 6 anos de idade chorei de emoção pela primeira vez na vida e foi assistindo um concerto da Nona Sinfonia de Beethoven com meu pai. Mas eu não costumava usar música pra me preparar pros filmes. No Amor Plástico e Barulho, eu criei uma playlist de bregas, naturalmente, bregas da cena do Recife, bregas de Belém e bregas internacionais, ou seja, músicas bem "mela cueca" mesmo e tinha uma playlist que eu chamava de mutação pélvica, pra justamente estimular o chakra básico, pra me conectar com esta energia que eu tinha tanta dificuldade. Então os bregas me ajudavam na letra, me ajudavam em todo o universo que eles traziam, que é esse lugar de cantar a dor, desse lugar popular mesmo, muito cru e eu prezo muito por isso. Adoro brega, mas eu me lembro na minha adolescência em Belém do Pará, era um clássico, set list da festa da alta burguesia paraense começava com umas músicas muito sofisticadas, tocava valsa e quando todo mundo já tinha tomado muito whisky, tava bem bêbado, começava os bregas, todo mundo já tava sem sapato, sem gravata, bem loucos, se pegando, dançando, depois tocava o carimbó. Enfim, todas as músicas de origem popular, das classes mais baixas, então, o brega tem esse lugar, muito libertador mesmo e de pular um monte de máscara que não interessa, sabe? então Brega pra mim tem esse lugar e teve esse lugar no filme e tem esse lugar na vida, de arrancar máscara mesmo, os filtros que a gente vai colocando e acho que isso está na letra e isso tá no corpo, é uma música que propõe que você se aproxime do outro, genitália perto de outra genitália, peito com peito, muito poderoso. As músicas de origem popular tem essa função também física, de trazer um erotismo, eu vou falar erotismo mas acho que talvez nem seja exatamente esta palavra. Mas é tão estigmatizado, as pessoas tem tanto medo disso, e eu me incluo nisso.

Gosto de ir em uma festa aqui em Recife que chama Baile da Cubana, quando vou pra lá eu danço uma música atrás da outra, as vezes e danço com todo mundo, com toda idade, de toda cor, de toda classe social, lugar de mistura que eu acho muito potente, que me interessa muito, no cotidiano eu não tenho chance de ter esse contato físico com alguém de uma classe social ou de uma origem ou de uma idade, simplesmente de uma idade diferente da minha. Tive um dia que eu tava dançando com um homem, um velhinho, ele dançava tão bem e a gente dançou tão bem junto e a gente se conectou de um jeito e foi tão lindo porque de repente eu vi, não aconteceu nada ali, nem ele me paquerou nem nada, mas é que teve uma hora que a gente tava dançando e nossos corpos se comunicavam dançando de uma maneira tão bonita, tão fluida, entramos numa outra dimensão que tem a ver com o corpo e com o erotismo, mas

ele não deu em cima de mim, ele não me tocou de nenhum jeito que me invadiu, é outra coisa, é outra dimensão, pra mim a música tem esse poder, o Brega tem esse poder, as músicas populares tem esse poder, eu gosto especialmente de música que é pra dançar junto.

I- Aproveitando então, você ouve música brega no seu dia a dia? Quais são as suas preferidas?

M- Nossa, Conde do brega, "Faço de mim o que queres" ," Dizem que sou louca", tem os clássicos que são da minha infância, que são lá de Belém, tem os tecnobrega, tecnomelody. Em Belém se faz muito isso e acho que aqui em Recife se faz também que é pegar essas músicas "mela cueca" americana e fazer a versão daqui, eu amo isso, e acho incrível. acho que a música tem poder, por exemplo, depois que eu entendi como a música atravessou meu corpo a ponto de mudar minha relação com meu corpo nesse filme nunca mais eu deixei de acessar a música nesse lugar, todo e qualquer personagem que eu faço tem que ter uma playlist, tem que ter a música que ele escuta, música que ele cantaria, tem que ter música que talvez fale da subjetividade dele, ou as vezes o diretor me sugere uma música que pra ele faz parte do universo, enfim, tem uma playlist que é um atalho, a gente fica cheia de ideia, música tem um negócio que é direto, que não é racional, vai no corpo, vai na tua célula, e você para de pensar.

I- Você vê alguma diferença entre as músicas que foram criadas pra Jaque e as músicas que foram criadas pra Shelly?

M- Ah, sim. As músicas da Jaque representam este brega romântico, esta indústria que, na verdade, está meio em decadência e as músicas da Shelly tinham elementos mais contemporâneos, dialogavam mais com música eletrônica, com o novo, uma música que talvez da perspectiva do Dedosso e do Dolores fossem estourar, justamente para caracterizar as personagens...

I- Pensando nas mulheres dentro da música brega, com essa nova onda de MCs também, várias MCs também tomando a frente, que tem o lado maravilhoso, mas também não deixa de ser problemático. Gostaria que você comentasse um pouquinho dessa questão do protagonismo feminino dentro da cena brega e no filme.

M- Numa primeira análise eu diria que a mulher socialmente foi mais permitida a sentir e a falar das nossas dores, chorar e ao mesmo tempo a gente é muito objetificada também. É uma indústria que usa muito, socialmente a gente é muito colocada em um lugar pra ser pouco escutada, então, nesse sentido, por mais problemático que seja, eu adoro que essas mulheres estejam lá falando das suas subjetividades, que é um lugar pra gente escutar estas mulheres. Eu sou a favor de tudo que possa permitir que uma mulher consiga fazer dinheiro, basicamente isso, ter um mínimo de independência. Se ela conseguiu naquele mês não pedir dinheiro para comprar absorvente pro cara, eu já acho foda. Por mais problemático que seja o que alguma cantora canta, eu quero escutar, porque ela também está descobrindo coisas. A gente está em um momento de entender uma porção de coisas e está aprendendo um montão numa velocidade muito rápida. O que eu entendo sobre ser mulher em 2012 quando a gente fez Amor, Plástico e Barulho já evoluiu em 2018. Então, eu estou ansiosa pra descobrir o quanto mais eu tenho que entender sobre estes outros mundos que eu não entendo nada na verdade, eu estou bastante convencida a ter menos idéia sobre isso e escutar mais; neste sentido eu acho incrível escutar mais mulheres

I- Eu estava pensando um pouco nesta questão da música brega que ao mesmo tempo que acho maravilhoso a gente poder expressar os sentimentos, coisas da vida crua, e de ter mulheres no protagonismo, eu sinto que, as vezes chama tanta atenção pra questão das relações amorosas que é como se não existisse outra coisa na vida. Acho que isso em alguma

medida aprisiona um pouco a mulher, porque também historicamente e socialmente esta questão do amor sempre foi mais conectada à figura feminina.

M- Eu acho que a questão de cantar o amor tem mais a ver com o gênero musical do que com o gênero feminino, porque os homens do brega cantam, só dor de corno, só gente falando dos amores, da dor, da traição. Só que é um pouco do gênero musical mesmo, talvez seja mais fruto de um tempo histórico, fruto do amor romântico. Tem a ver com esse momento histórico, porque tem toda esta questão com a estrutura do melodrama, as novelas, por exemplo, aquela estrutura melodramática, não adianta, vai sempre ter a coisa do casal, você pode mudar uma coisa aqui, ali, mas a coisa da estrutura, deste gênero narrativo que nasce de um momento histórico... não sei, entendo sua questão assim.

I- Acho que um pouco do lado problemático que comentei tem a ver com algumas músicas que estimulavam uma competição entre as mulheres...

M- Ah, isso me incomoda muito, tanto incomoda que é uma militância nas novelas, a gente briga muito lá dentro, a gente muda, em "onde nascem os fortes" eu mudei um monte de coisa, eu e a Camila Márdila, a gente mudou cenas inteiras e mesmo assim teve algumas coisas que tiveram que ficar, que aí é da estrutura, tem a briga por amor, duas mulheres por um homem, dois homens por uma mulher, um saco, eu acho que a gente vai levar décadas pra se livrar disso, nas narrativas, nas estéticas e nas nossas vidas. A gente está tentando abandonar o amor romântico, o amor tóxico, não sei, eu acho que a gente ainda vai demorar um tempo pra se livrar destas narrativas, destes estereótipos. Ao mesmo tempo eu adoro ter este lugar um pouco no meio, eu sou super racional, mas as vezes eu gosto de botar uma música romântica e ficar escutando com meu namorado, com um vinho, ficar bem cafonona, ainda que no meu cotidiano eu seja a feminista, "me dá espaço, eu quero trabalhar, hoje eu quero ficar sozinha"...

I - Acho que isso é o mais rico de estudar, fenômenos culturais vivos, ver as várias camadas, tem isso, mas também tem aquilo. Abraçar as contradições e ver as potências, acho que isso o brega me ensinou porque eu também tinha um olhar preconceituoso, então foi bom pra ir tirando os véus.

M - Eu tenho a sensação que o Amor, Plástico e Barulho vai ser muito. Com o passar do tempo vai ser mais compreendido porque eu acho que a própria classe de cinema de autor teve um olhar desconfiado.

### Entrevista com Hermila Guedes

Aconteceu no dia 04 de agosto de 2018 em um restaurante no bairro de Boa Viagem em Recife.



I- Eu gostaria que você me contasse um pouquinho da sua história. Como você descobriu que queria ser atriz? Como foi a sua trajetória?

H- Na verdade nunca foi a minha intenção ou pretensão ser uma atriz. Tudo começou com uma idade muito nova, eu tinha dezesseis anos e um amigo, que era namorado de um ator daqui João Ferreira me chamou pra fazer parte da peça "A Duquesa dos Cajus" que o João Ferreira tava montando. Eu fazia turismo na época e eu era muito tímida, aliás eu sou ainda muito tímida, então achava que aquilo ia ser bom, fazer teatro ia ser bom para o

meu desenvolvimento, para minha desenvoltura para quando eu me formasse e virasse uma agente de turismo, que era o que eu pretendia fazer. Aí, nesse mesmo período que a gente estava ensaiando, surgiu o teste com Adelina Pontual para fazer "O Pedido", curta metragem que foi meu primeiro filme, eu fiz dois testes e passei, e aí meu primeiro trabalho profissional foi no cinema. Eu acho que ajudou muito o fato de eu não ser uma atriz ainda formada ou com muita experiência em teatro porque eu acho que o vício da linguagem teatral não era bom não pro cinema. Porque são linguagens diferentes, né? Embora isto, hoje, esteja se desmistificando também de alguma maneira. Acho que o negócio é o exercício das linguagens, você tentar misturar e fazer da melhor forma. E aí eu acho que, nesse trabalho especificamente, o fato de não ser formada em teatro e ter tido pouca experiência ajudou muito. E eu conheci uma turma, que já estava começando a fazer cinema aqui em Pernambuco, que foi o Cláudio Assis, o Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Marcelo Gomes, e aí Marcelo conhecia Karim Ainouz dessa turma. Então, esse trabalho acabou sendo uma vitrine sem querer para essas pessoas que estavam fazendo cinema. Aí eu fui recebendo convites. Recebi o convite do Marcelo Gomes pra fazer "Cinema, Aspirinas e Urubus", que é o meu primeiro longa, fiz uma participação. E depois o Karim me convidou para fazer "O Céu de Suely", e daí tudo virou... teve uma potência, uma coisa que eu não esperava jamais, e eu acho que fui tomada por essa profissão de alguma maneira, eu fui levada, me deixei levar por esse caminho, e acho que até agora estou sendo bem feliz assim.

I- E aí como é geralmente o seu processo criativo? Que etapas ou como você constrói as personagens? Como foi a construção da Hermila-Suely?

H- Eu gosto muito de ser dirigida. Tem atores que não gostam, mas eu amo. Adoro ser conduzida, adoro ser seduzida pelo personagem, adoro que o diretor me seduza com a história dessa personagem. Tento fazer uma entrega, como não tenho uma formação acadêmica então a minha prática é a entrega, né! A minha grande arma, o meu artifício é a entrega ao personagem. Então tento vivenciá-la da forma mais completa possível, mais inteira possível. Gosto de ver processo, normalmente o cinema te dá muito essa alternativa, essa possibilidade de fazer processos. Aí vivi o processo com a Fátima Toledo no Céu de Suely, um processo intensíssimo, minha primeira experiência como protagonista dentro do processo de cinema que era muito novo. E Fátima era um bicho, hoje não sei mais, mas na época ela era muito

intensa no processo dela. O Karim também gostava desse processo da Fátima, dessa entrega total, tanto que ele confiscou nossas roupas pessoais durante o processo do filme, durante a preparação do filme, então a gente só vestia roupas das personagens, vivendo o personagem por vinte e quatro horas. Ele queria isso no set, dentro da locação que a gente estava. Passamos mais de um mês e meio na cidade de Iguatu pra fazer esse trabalho antes de começar a filmar, muito antes. A primeira protagonista, na verdade eu virei a protagonista depois do processo do filme, ela já estava lá há quinze dias morando na casa próxima à casa que seria da personagem, num bairro da cidade. Era a Georgina Castro, a gente trocou os papéis durante o processo. Eu fiz um teste pra protagonista e não passei, fui fazer o outro papel. Mas no meio do processo, por conta de coisas que eu falava ele achou que eu tinha mais a ver com a personagem. Porque a gente não tinha acesso ao roteiro, tudo era no improvisado. A gente fazia ensaios dentro das locações que ele pensava em filmar e tudo que era falado estava sendo gravando, tudo o que era falado era como se fosse a personagem falando. Aí ele mudou, acho que duas semanas antes da filmagem ele fez essa troca de papéis.

I- E como foi isso?

H- Pra mim foi maravilhoso porque, embora eu já estivesse tranquila com um papel menor, pra mim foi diferente porque eu mudei a minha história, a minha trajetória dentro do filme. Para ela foi um pouco mais difícil porque de alguma maneira a expectativa dela era outra, entende? Aí a Fátima teve que fazer esse papel também, de confortar todo mundo, e deixar que aquilo não comprometesse o trabalho. Foi um processo que daria um outro filme, “Os Bastidores de Céu de Suely”...

I- Uma curiosidade, muda alguma coisa no processo quando a sua personagem tem o mesmo nome que você?

H - A intenção não era essa desde o começo. Como no processo da Fátima a gente era chamado pelo nome dos atores, ela não queria que fosse chamado por personagens, Karim achou que isso ajudaria nesse reconhecimento de cada ator com o personagem, ele achou que isso iria agregar. E não é só meu nome que é Hermila, todos os outros atores também, o João Miguel, Maria... todos têm o nome dos atores, foi um processo pra todos.

I- Que fatos você destacaria da Hermila? Ou informações que, talvez não ficaram tão claras no filme ou que surgiram nesse processo de um mês e meio.

H- Muita coisa, é que o processo da Fátima é uma mistura da memória, da bagagem da memória afetiva que você carrega como pessoa e aquilo foi sendo misturado ao personagem de alguma maneira. Era como se Hermila atriz vivenciasse o que Hermila personagem vive dentro do filme. Então, as emoções "normais" que caberiam, é lógico que a gente tinha um roteiro a seguir, mas as emoções, eu me arrepio porque foi muito verdadeira essa mistura maluca, do que Hermila atriz sentia e do que Hermila Suely sentia. Então, assim, acho que eles conseguiram o que eles queriam, que era isso, eles queriam essa verdade, esse realismo, esse sentimento à flor da pele que era muito mais da atriz do que da personagem, entende? Era fácil e difícil, porque é uma exposição muito maior, né.. Tinham coisas ali que não eram da personagem, eram minhas, então como atriz esse desnudar, essa exposição é muito maior. Eu sei que todo artista se expõe, mas ele tá vestido com a máscara de um personagem. Ali no filme não, era muita exposição, muito maior, mas pro filme aquilo tudo foi, eu acho, que foi necessário. O processo da Fátima Toledo pra esse filme foi super necessário e eu acho que foi a grande sacada do Karim, sabe? Como diretor. O filme tem uma verdade linda, as pessoas se emocionam porque realmente tá ali... e tem uma coisa que Karim fez que é maravilhoso. Ele tentou filmar cronologicamente. Normalmente você não filma assim, se filma a cena final

depois o começo. Ele tentou fazer assim desde a chegada, dessa da volta de São Paulo. Quando a gente fez as últimas cenas a gente tava fazendo as últimas cenas do filme, já estava acabando, a gente estava se despedindo do filme, então foi muito mais fácil essa linha que ele seguiu, sabe? Pros atores, por conta desse estado de emoção e a liberdade de improvisar também.

I- Não tinha texto?

H - Tinha um roteiro a seguir, mas as vezes o texto chegava no mesmo dia que a gente ia filmar, ele lia pra gente mas a gente tava tão envolvida, é tão louco, eu acho que é um processo que eu nunca mais vou ver na vida, nunca mais tive essa experiência. Ele lia pra gente uma vez e já tava aqui na cabeça, era como se aquilo entrasse e fosse meu. A gente chorava, era despedida e era fácil chorar porque a gente tava se despedindo mesmo, né... Muito engraçado como foi fácil o filme, um processo muito especial pra mim.

I - É bem raro mesmo, esse processo também de respeitar o tempo do ator e do personagem..

H- Nossa, e como é difícil! Depois de toda experiência que eu vivi, um pouco, digamos, viciada nesse tipo de direção eu sofri muito. (risos) Hoje eu sofro. É muito difícil encontrar esse respeito, nossa, Karim é muito maravilhoso, muito maravilhoso.

I- Você chegou a trabalhar com ele depois?

H- Não, depois não, foi só “O Céu”. Ele está filmando no rio. Depois de sei lá, oito anos a gente se viu agora há pouco no Rio de Janeiro. Ele tava filmando e eu fui lá, a gente tem muito carinho um pelo outro.

I- Imagino, ainda mais porque vocês tiveram aquele período antes do filme, né? Que ficaram ali vivenciando a cidade também... Acho que a próxima pergunta talvez você já tenha respondido, mas eu vou fazer ai se você quiser acrescentar alguma coisa. Como foi vivenciar essa transformação Hermila pessoa e Hermila personagem e a Suely dentro disso, né? Se tem uma diferença fundamental entre a Hermila e a Suely dentro do filme?

H- Tem porque a história não é da Hermila atriz, é da Hermila Suely, uma história que, inclusive pode ser de algumas meninas e que podia ser minha também, entende? Mas tinha um roteiro a seguir, mas eu percebo, hoje, e acredito que dentro do processo que eu vivi, que tem muita coisa da atriz também, então eu não sei se dá pra ver uma diferença.

I- Pra mim, quando eu assisto o filme eu entendo que a Suely foi outra máscara que a Hermila colocou pra poder fazer a rifa...

H- Isso, isso, é isso, é completamente isso.

I- Porque ai é como se fosse uma máscara dentro da máscara, pensando nesse processo de fazer o filme.

H- É, por uma questão moral, acredito, da família dela, ela meio que se prostitui, então ela teve que usar um codinome, um outro nome. Se fazer uma outra pessoa pra poder fazer o que ela queria. Ela queria sair daquele lugar, foi o meio que ela encontrou mais fácil de conseguir o dinheiro e ir embora dali.

I- Eu penso o filme, O Céu de Suely, como um filme de buscas internas e externas, acho que a Hermila chega com uma expectativa, uma busca de uma vida em casal, uma nova vida, saindo de São Paulo pro interior, mas acho que também está buscando um lugar que ela se sinta em paz internamente e aí quando eu penso no título, O Céu de Suely, parece que o céu seria esse

lugar pra Hermila, onde ela não é limitada, o céu vasto, amplo. Qual é a sua visão sobre o título? Você sabe o porquê? Já tinha esse nome?

H- O Karim fez um curta chamado Rifa-me, antes de fazer o longa O Céu de Suely, então ele fez o longa baseado nesse curta. E essa história é de uma matéria que ele viu no jornal em fortaleza de uma menina que rifou a virgindade ou se rifou, alguma coisa assim, isso aconteceu, e ele a partir disso pensou em fazer o filme. Aí o filme ia se chamar Rifa-me, mas acho que durante o processo ele sempre colocava músicas que davam uma atmosfera ou que ele tava pensando em colocar como trilha sonora, a gente tava sempre ouvindo as músicas que seriam do filme e ele escutava muito Suely in the Sky, é isso?

I- Ah, Lucy in the Sky?

H- Lucy in the Sky! Ele ouvia muito, e aí ele ia colocar Suely in the Sky, alguma coisa assim, Suely no Céu, mas ele achou que ia parecer que ela morreu e aí ele colocou O Céu de Suely. Foi por conta da Lucy in the Sky, inspirado nessa música.

I- Olha só, que legal! Bom, já que a gente tá falando de música, porque a minha pesquisa vai também mais pro lado da música, eu vi uma entrevista do Karim que ele fala que as músicas que foram pro filme, a grande maioria, eram músicas que vocês de fato escutavam nas praças da cidade, acho que tinham rádios com alto falantes, é isso mesmo?

H- Também. Algumas músicas na época, que são bregas, né? Bregas românticos. Eram músicas que se escutavam muito... Aviões do Forró, a gente foi em muitos shows do Aviões do Forró em Iguatu. Fomos muito, que eram maravilhosas (risos) Então ele usou muito essas músicas que se escutava na cidade.

I- E aí você conhecia ou conheceu lá?

H- Não, não conhecia. Comecei a conhecer e a gostar a partir do filme. (risos)

I- E ter essas músicas da cidade, que vocês escutavam, ajudou em alguma medida esse processo da Hermila dentro do filme?

H- Muito! Porque era o universo da Hermila-Suely que o Karim desejava, né, que o Karim imaginava e era um universo diferente do da Hermila atriz. Isso, nesse movimento por questão de idade, o que ela sonhava, o que ela gostava de ouvir e o ambiente que ela tava inserida era diferente do meu ambiente. É, diferente e igual, porque eu sou do interior também, se eu tivesse morando no interior talvez aquilo estivesse também, no meu inconsciente. Enfim, ele queria isso e acho que foi uma forma de nos ajudar como atores, a chegar nesse lugar.

I- Nessa mesma entrevista, ele fala que buscou inspiração no gênero melodrama, então ele acha que o lugar do relato do O Céu de Suely é meio exagerado, por conta dos exageros do melodrama. Queria saber sua opinião, você vê essa ligação com o melodrama? Acha que é um relato exagerado?

H- Eu acho que o fato de você condensar, não sei como posso dizer, colocar o foco em uma situação da vida dessa menina jovem, inexperiente, pode chegar nesse lugar. Porque você super dimensiona muita coisa na vida quando tem uma maturidade diferente. E a maneira como ela chega, como ela consegue, o que ela pensa em fazer de alguma maneira é também meio exagerado, ela vai ao extremo, ao extremo, uma loucura, né, ela chega a se prostituir pra poder.. mas foi a maneira que ela encontrou. Então, eu acredito que o filme possa sim, flertar



com esses exageros, porque eu acho que a realidade o inspirou e na realidade, às vezes, cabe esses melodramas na vida. Não chega a ser tão distante da gente, em algumas fases das nossas vidas isso acontece muito.

I- Como foi gravar as cenas do forró? Eu li, não lembro onde, que vocês não tinham marcação, era tudo improvisado, como você falou. Como foi? Por que são cenas muito boas (risos) quando vocês estão dançando ali...

H- Nossa, é muito doido porque era um lugar um pouco. A gente foi algumas vezes lá, inclusive só pra ensaio, pra sentir como faria, mas teve situações bem chatas, de você saber depois que um cara esfaqueou o outro, isso acontece muito no interior, o lugar que a gente tava era um pouco assim. Mas no dia que a gente foi fazer o filme eles alugaram o espaço e fecharam para a cena. Tinham figurantes da cidade, então era improviso dentro de uma certa segurança, a gente precisava dessa segurança pra poder dar conta do que tinha que ser feito, mas se fosse assim: vamos lá, joga aí as atrizes pra fazer, acho que ia ser bem mais difícil. Era um lugar um pouco violento, é normal, é interior né, eu também sou de uma cidade muito violenta, no interior de Pernambuco, sou de Cabrobó. Eu estive na cidade que serviu de inspiração pro filme que o Rodrigo Santoro fez, que é lindo também, brigas de família, essas brigas por terra, um mata o outro, então são cidades bem violentas, perigosas.

I- E aquelas músicas tocavam mesmo? Eram as músicas do forró?

H- Exatamente. Eram músicas de lá, que tocavam.

I- Tem uma cena, a primeira vez que a tia da Hermila-Suely leva ela pro forró, e aí tem um cara olhando fixamente pra você enquanto você está dançando. Me incomoda esse olhar dele.

H- Acho que eu não percebi, vou olhar de novo, deve ser figurante, né? Ai, nossa, era isso, a gente meio que tinha um controle do filme, a gente tava com toda essa questão de aparato, qualquer coisa que acontecesse alguém chegaria, mas também eu vivia nesse processo de estar misturada. Tinham cenas, aquela cena que fala da rifa, tô com a Georgina no posto de gasolina e tô conversando com um rapaz, aquilo ali é uma conversa de improviso completamente. Eu tava respondendo porque o rapaz tava acreditando naquilo, então era meio uma brincadeira de verdade, era e ficou, era um improviso, a gente foi indo. A gente tinha esses momentos de estar misturado, a realidade com a ficção, a gente muitas vezes vivenciou isso. Com todo controle, é lógico, mas também tinha esses processos... (risos)

I - E aí você não frequentava forró antes? Como era?

H- Então, eu frequentei durante a minha infância na minha cidade, quando eu morei em Cabrobó, e era uma música que eu amava. Forró, se você vai no interior do estado de Pernambuco forró é a música mais atrativa, é a música que mais toca, se vai botar um outro tipo de banda, se não for sertanejo, que muito parece, ou brega, se botar um rock, ninguém quer, ninguém paga (risos) Ninguém vai ver, ninguém está preparado para outras coisas, entendeu? Então, durante a minha infância foi o forró e eu gosto, sempre gostei de forró, sempre escutei, na vida toda. Mas eu também gosto de outras coisas, e aí foi bom também voltar a isso, reviver, isso tava em mim, afetivamente, na minha memória, entende? Isso tava em mim e aí veio à tona nesse lugar que eu pude deixar aparecer.

I- Agora adentrando mais a parte da música, eu vi e li em muitos lugares que o forró e o brega estão bem próximos e o filme acaba ligando né, ele começa com o brega, que eles chamam de

mais antigo, que é a música da Diana, e depois vai pra essa vertente do forró, esse forró bem romântico e...

H- Melodramático (risos) Esse exagero é muito bom (risos)

I- Eu também adoro (risos) Então isso, pensando mais no brega, talvez seja repetitivo perguntar, mas você já ouvia brega antes? Gosta de ouvir? O que você ouve?

H- Gente, de brega... Eu gosto muito, mas eu confesso que na minha infância, que meus pais ouviam muito eu não gostava, mas era porque meus pais ouviam. (risos) Eu ficava, “ai, Reginaldo Rossi?”. Meu pai ouvia na maior altura do mundo, quando era vivo.. Domingo era o dia do brega dele, então era assim, aquela radiola que você sabia que ia escutar o dia inteiro, bem alto, entendeu? (risos) Então, aquilo realmente ficou em mim. Hoje eu escuto tudo, de Calypso a Reginaldo Rossi. Eu amo Johnny Hooker, hoje tem artistas maravilhosos que fazem misturas lindas. E sem preconceito porque antigamente tinha, né? Um preconceito muito grande com essas músicas, passou um tempo com muito preconceito com esses artistas e hoje eu acho maravilhoso que não haja mais, porque enriquece mais a música brasileira quando você deixa de lado essas segregações, esses guetos.

I - E também pensar o brega somente desse jeito é levar em consideração só um olhar, um gosto de uma parcela da sociedade. Quando, na verdade, o brega é muito popular.

H- Muito! Acho que por isso Calypso fez muito sucesso, ele começou a fazer sucesso aqui, abriu portas pra muitos artistas.

I- Então, nesse aspecto, eu acho que a história da Hermila ser musicada pelo brega também foi muito fiel à própria música da região.

H- A música da região e a musicalidade que Hermila também tinha, né, a atriz já tinha como bagagem, não era um lugar “ai, nunca tinha ouvido”, não, não era um lugar incomum, era um lugar comum.

I- E um outro aspecto do brega e do forró, que explora muito a sensualidade, a sexualidade. Como foi trabalhar isso dentro do filme? Exigiu um trabalho maior da Hermila ou isso também já era uma bagagem?

H - Não, era minha. (risos) Hoje eu sou mais controlada (risos) Uma conversa de Karim, eu não me lembro, mas ele fala sempre, em algumas entrevistas... Acho que o que fez ele acreditar que eu faria bem essa personagem é que em um carnaval desses, ele estava no Recife e eu estava um pouco mais alcoolizada, não sei, eu fiz uma, sei lá, eu mexi o whisky dele com a luva preta, que eu tava, e aquilo ali deixou ele um pouco “uau, essa menina pode... ela tem uma coisa ali” e ele disse que depois dessa cena ele nunca mais me esqueceu e sempre pensou em mim como essa personagem, ele ficou muito impressionado. Agora vai entender né... (risos) Não sei se eu acho isso bom, se eu acho isso ruim, no fundo foi maravilhoso!

I- E no filme também acho que coube muito bem...

H- Acho que ele viu alguma coisa que nem eu me dava conta. Então, não foi difícil trabalhar isso no filme.

I- Que bom! Acho que o brega explora isso de um jeito muito natural...

H - É, os corpos... a maneira como você dança, não tem muito a dança do brega, cada um vai dançar como sente a música, é uma música muito, digamos, democrática, aberta, é uma música... não sei como dizer, é uma música de povo, de gente.

I - Algumas coisinhas me incomodam no brega. A questão amorosa acaba sempre criando alguns estereótipos, e pensando a mulher dentro disso parece que algumas imagens são coladas à imagem do que "é ser mulher". E aí eu vejo essa dupla face no filme também, ao mesmo tempo que a Hermila é uma personagem forte, que está buscando autonomia, me parece que ela se deixa levar por esse ideal de vida romântica, e aí esse traço acaba saltando, não como um absurdo porque eu acho que todos nós temos isso, mas queria que você falasse um pouquinho disso, você acha que chega a ser uma contradição? Como foi?

H- Eu acho que a humanidade é cheia de contradições e quando você fala de gente, de gente que sofre, que sente, que ama... Eu acho que o brega vai falar dessas pessoas e essas pessoas vivem isso, eles falam do que eles vivem, eu acho que a música fala exatamente o que se vive, o extremo do amor, o extremo da loucura, o extremo da traição. Tudo é muito exagerado, exacerbado, então essas contradições ficam muito maiores dentro da música, eu acho que a música só vai tocar as pessoas assim, ela chega dessa maneira e eu acredito que é o que se vive. Essa música é o retrato do que é vivido dentro de uma sociedade, de uma classe.. as classes que mais se identificam, que mais se identificaram até hoje. A gente quebra esse preconceito porque de alguma maneira ela também toca o íntimo de uma pessoa de uma classe diferente. Quando você fala de amor, o amor absurdo, o amor louco, isso também é de um ser humano, de A à D, sei lá, enfim, eu acho que essas contradições, esses exageros são por conta da vida.

I- Mas eu poderia dizer que a Hermila é uma jovem que, mesmo com a desilusão que ela sofreu, ela continuou ou continuará a buscar uma vida amorosa?

H- Que não existe. (risos) É uma jovem, eu acredito que esse pensamento... mentira, porque eu tenho 40 anos e ainda continuo com esse pensamento de querer (risos). É uma mulher. Claro que isso vai ficar muito mais.. digamos que essa busca vai ficar muito maior dentro de uma fase da vida do que em outras. Acho que pra ela, como jovem do interior, com todo machismo que se há, que se vê no interior, de que a mulher só existe na sociedade quando ela se casa e pra algumas meninas o casamento mesmo é uma liberdade, é uma maneira de estar livre, não só no interior, em alguns estados também, como no Rio de Janeiro, acredito que em algumas comunidades o casamento é um, um... E esse casamento vira uma ilusão de amor na verdade, constrói esse amor mas na verdade você quer uma liberdade e vai chegar nesse casamento e na nossa sociedade a novela, a televisão ajuda a criar esse sentimento, essa expectativa que se põe nesse lugar e aí eu acho que houve a desilusão, ela acredita que em algum lugar ela vai poder ser mais feliz do que não naquele que foi onde ela sofreu a desilusão, que esperava que ele voltasse, mas eu acho que esse pensamento é mais de uma menina que tá descobrindo a vida, amadurecendo.

I- Na cena da moto, uma cena linda, eu sinto que é como se a Hermila tivesse deixando, soltando a melancolia, o sofrimento e aí a música entra em um lugar mais sensível, de passar isso. Por que a Hermila não expressou muito, né? Como você vê?

H- É verdade. Geralmente a música vira uma personagem dentro de um filme. Você falando agora, isso foi depois dela descobrir, né? Que o pai deu uma geladeira pra mãe... nossa, é verdade (risos) Eu acho que eu devo ter dado muito trabalho pra Karim (risos)

I- E você vê a bebida e o sexo como possíveis fugas?

H- Possíveis caminhos... Mas onde ela não encontrou, né? De alguma maneira. São dois lugares que ela poderia ter ido e não foi. É, eu acho que a Hermila é um ser em transição mesmo, um ser muito ainda sem saber o que deseja, nessa procura, nessa busca. Acho que em

muitas fases da gente, algumas mulheres tem esse momento de não saber bem a que lugar a gente pertence, que lugar se está.

I - E o filme começa com a Hermila no ônibus, se deslocando, transitando e termina com ela transitando de novo.

H - Mas o trânsito dela no começo é de como se fosse uma chegada, uma fincada, "voltei, estou voltando mas estarei aqui" e ai depois ela voa.

**Entrevista com Dedesso**  
**Aconteceu no dia 21 de Julho de 2018 na casa do cantor.**



I- Eu gostaria, primeiro, que você me contasse um pouquinho da sua história, você nasceu aqui em Recife? Sempre gostou de música?

D- Nasci em Recife, em 81. Sempre, sempre gostei de música, toco cavaquinho, começou tudo pelo samba. Minha mãe e o meu pai são sambistas, escola de samba, passistas, porta bandeira... aí ela [a mãe] teve a ideia de começar a tocar cavaquinho, mas ela nunca partiu pra cima mesmo não, eu vi, achei bom, um amigo de meu pai falou que eu tinha jeito e ia me ensinar, aí parti pra cavaquinho. Num tempo fui pro conservatório, aí estudei, toquei em vários grupos de samba, até hoje tenho cavaquinho, até hoje eu toco. Pra mim mesmo,

faço uma onda. Toquei numa orquestra de frevo aqui, já fiz um show bacana com cavaquinho, aqui com Cesar Michiles, Naná...

I- Naná Vasconcelos?

D- Sim, numa orquestra aqui de Pernambuco filarmônica. Fiz um monte de coisas com cavaquinho e aí, eu não gostava de brega, não gostava de brega, veja que ironia, só gostava de samba, brega. Tenho um amigo meu, Alcides que tirou uma onda: tu vai ser maior bregueiro da porra, "Vou ser porra nenhuma, ta é doido". Aí surgiu uma oportunidade de produzir uma música de brega, pra uma banda "Sentimentos". Surgiu essa oportunidade e fui produzir porque o vocalista desistiu, eu disse assim, "já sei, vou cantar, vou cantar brega", e parti pra cima, fui lá, gravei uma música e dei sorte de cara porque essa música começou a tocar na rádio. Tem uma versão "*sempre sonhei em ter você pra mim mais nunca pensei que fosse tão ruim, o nosso amor... se você me amasse. Só sei, não quero te perder...mas sei, quero amar você*". Tava aquela febre de brega do Pará então a música pegou, aí massa, pegou um tempo, a gente começou tocar, fazer shows com a banda mas aí começou a desavença de banda, que sempre tem, aquela coisa, aí parei de novo, fui na capoeira que eu gostava, um amigo meu, Sérgio, do pagode me chamou pra fazer parte da Vicio Louco, só tinha o nome...

I- Ah, a Vicio Louco já existia então?

D- Tava começando, tinha o nome, tinha a ideia, aí tinha um vocalista e eles marcaram o primeiro show e o cara disse, "não, não vou não, a banda não tá pronta não, vamos ensaiar, vou não", então o mano virou pra mim, "e você, irmão, topa?" porra véi, brega de novo! Aí, topa ou não topa? simhora!... fui pra cima... chegou no show, dominei, dominei no palco; as meninas eram novas no lance, eu já tinha palco de pagode e tudo, dominei lá. Tu grava a música? "Eu gravo, véi, vamo lá".

I- Qual era a música?

D- a Obsessão, 5 da manhã, o grande hit, vamo lá e tal. Aí pensei em fazer uma coisa, um lance meu; aí a gente partiu pro estúdio, gravei, foi mágico, sabe? Gravei essa música, em 15 dias, parece mentira, estava estourada, estourada, irmão estourou!... tu é doido meu irmão,

acredite... e os cabeça lá da Vício Louco, que era Keka, que faleceu num assalto que teve na banda, o Spice, tocava na banda Aveloz, o forró rodava tudo... "tu é doido, véi, esse cara estourou, velho!!!...", tá bom, eu disse, a noite vou dar um rolê dos brega por aí pra conhecer esses caras, ah esses caras, só dos brega rasgados, quando você tocava, a galera gritava, descabelava, ohhh irmão!!! estourou mesmo velho... aí foi, assim começou a Vício Louco.

I- Que massa!

D- Eu não era nem o principal. A principal era Nádia, mas aí o negócio foi acontecendo, acontecendo e eu fiquei como o cara da banda, até hoje.

I- E hoje é você, Nádia e Cissa?

D- Somos nós três ainda.

I- E aí tem outros músicos?

D- Tem, tem, outros músicos. Geralmente ficamos mudando de músicos porque as coisas vão acontecendo, alguns acompanham os altos e baixos, outros não.

I- E a banda tem 15 anos ou mais?

D- Faz já 16, tem 15 anos que gravou o DVD.

I- O DVD, eu vi... que legal! Bastante tempo.

D- É bastante. A gente já deu umas viajadas bacanas.

I- Como é que está hoje, como que é a rotina de vocês? Fazem shows?

D- Sim, sim, fazemos shows. Semana passada fizemos 2 shows no sábado; esta semana não rolou... a gente trabalha com 50% antes, leva muito furo, aí tem gente que não aceita, quer pagar na hora. Cheque pega muito aqui em Recife e a gente não trabalha assim; aí muitas vezes, quer muita festa, acordo de valores, cachê não é tão grande e o povo quer que abaixe mais; não dá, a gente está fazendo menos shows, mais é um show mais sério... Porque muita gente só depende da banda, eu não, então a gente não pode estar vacilando, vai tocar e de repente toca e o cara não tem essa grana toda, e aí? O cara que está contando com aquele dinheiro, não vai receber e aí fica chato.

I- Vocês tocam por Recife mesmo ou já foram mais para o interior?

D- Já, já rodamos tudo, na Paraíba fizemos shows também, Alagoas já fomos, pra Bahia, Rio de Janeiro. Recebemos uma proposta de São Paulo, mais proposta indecente (risos) Tem um projeto de uma galera pra gente fazer todos os SESC de São Paulo.

I- Aí você falou que tem outro trabalho, então não dá pra se sustentar só com a banda?

D- Não, não dá, custo de vida aqui...tenho 3 filhos e tal, esposa. Tem que ter estabilidade. Também sou caminhoneiro, (risos) dia de semana e fim de semana, estava trabalhando um pouco, aí uma TV daqui ligou, a galera sempre está convidando, mas nem sempre eu posso, aí quando tem uma folga eu vou.

I- E a Nádia e a Cissa tem outros trabalhos também?

D- Também, Cissa é cabeleireira, ela tem um salão de beleza e a Nádia trabalha num cartório, todos trabalhamos.

I- Todos trabalham. Quais são os bairros daqui de Recife onde vocês fazem mais shows, zona sul, zona norte?

D- É variado, ultimamente a gente está fazendo mais boate, mais zona sul, é um lugar que tem mais grana, tem mais aceitação.

I- Mas antes não era assim?

D- Antes não era, eu costumava dizer que a Vício Louco quebrou barreiras, a gente foi uma das primeiras bandas que chegou pra fazer shows no Boa viagem, com essa galera.

I- Porque antes era bem segregado?

D- Era muito, rolava não, agora rola muito, a Boa viagem é brega, rola muito brega. A essência brega, na verdade, tem poucas bandas, os MCs tão partindo pro batidão romântico, uma galera fazendo arrocha, tá rolando um brega, mas a pegada não é brega não. É massa, puxa muito o funk, eu curto, mas não pode dizer que é o brega.

I- Por que? Qual que é a diferença?

D- A batida, tem o brega funk, massa, é brega, e agora tem esse batidão romântico. Já tá dizendo, batidão romântico não é brega não, tá ligado! E outra, os caras já soltam a música hoje aí já rola os cliques, já rola nacional, está muito mais fácil que antes.

I- Acho que a Internet deu uma boa ajudada.

D- Eu falo com o pessoal da banda... porra, se estourasse Obsessão, Pica pau, nesse tempo a gente ia dominar o Brasil.

I- Vocês tem vídeo clipe dessas músicas?

D- De algumas. A gente já está lançando CD novo já.

I- Eu ia te perguntar isso, como é o processo criativo de vocês? Quem compõe as letras? Quem tem a ideia?

D- Eu faço as músicas também, na maioria eu me envolvo. Tem um amigo também que fez muitas músicas, o Jorginho, tem o Elvis que era da banda, Rodrigo. Tem uma galera massa, mas geralmente eu estou envolvido; tem muita música minha na banda, tem de outras bandas e também faço com a galera dos MCs. Eu sempre tô no meio, diretamente ou indiretamente tô no meio da cena, sempre.

I- E aí como vem uma ideia de música? Quais as suas inspirações?

D- Tudo. Se eu estiver caminhando e ouvir uma frase legal ou uma discussão de alguma coisa, alguém fala uma frase, "opa! isso aqui é bom!". Tem uma música que eu fiz, aqui, pro MCs daqui, eu tava aqui dentro e a mulher do vizinho chamando ele, marido! vem cá, marido! vem cá, tu tá surdo? Tu é mudo? Tu é o que? Poxa, isto dá música, eu fiz e foi hit!!

I- Então você pega a inspiração de sua vida mesmo?

D- Do dia-a-dia, tudo o que acontece com a gente, tudo vira música.

I- E você tem alguns ídolos, o que você gosta de ouvir?

D- Eu gosto de ouvir muito samba; gosto de chorinho, frevo. E tem uns compositores massa como Tiaguinho é um compositor massa; Rodriguinho, os caras são fera. O próprio Elvis Pires, daqui, o cara é bom demais, ele é fera, a maioria das músicas estourada aqui é dele.

I- E você chegou a escutar os bregas, tipo Odair José, Roberto Carlos?

D- Então, sim escuto, escuto tudo, gosto de Ribamar José do Pará, é massa. É tecnobrega do Pará, Gabriela Amarantos, ela esteve aqui, a gente já se conheceu, é fera, manda ver.

I- A maioria das músicas do brega no geral falam de amor, ou de relações, ou de traições e tal. Por que o brega sempre fala do amor, das traições?

D- Porque o brega fala do dia-a-dia, fala o que acontece, o brega fala a verdade, é tanto que tomou conta do Brasil. O nome brega não sei se era para ser brega mesmo porque Roberto fala brega. Esse pagode romântico é brega? Tudo o que fala de amor, de gaia, é brega. A turma diz que é brega, mas não é não! É a fala do dia-a-dia, é a verdade! Então no nosso brega a gente fala a verdade na lata, nua e crua sem medo de ser feliz. E o que você escuta do brega, você se identifica, "poxa isto aconteceu comigo, isso aconteceu com tal pessoa", é bem direto o brega.

I- Tem algumas pessoas que falam que brega foi um nome preconceituoso porque poderia ser outro nome.

D- Eu não tenho nada contra isso, não, brega é um nome que eu não vou negar nunca. Já teve banda que saiu, disse que é forró; diz que é batida romântica, mais é brega, velho. Eu consegui tudo o que tenho hoje com o nome brega, então não vou abrir mão do nome brega nunca! Brega é chique, não é o brega das antiga de camisa florida, agora são novos tempos, tem relôjo, carro bom, dinheiro! Esse é o brega!!

I- Qual é o diferencial da "Vício-louco", existe uma diferença?

D- Sim, 15 anos. As músicas de 15 anos atrás até agora tocam muito, tudo é diferente. A gente não usa VS no show. VS é uma parte da banda gravada; a gente é tudo ao vivo, a gente improvisa muito, toca quase todas as músicas da banda, a galera canta. A gente tem um bloco que faz um brega com as músicas sertaneja, com pagode e tudo e a turma curte; mas a turma curte mais as nossas músicas que essas; a gente já fez show de metade, nossas músicas e metade músicas dos outros; a turma reclamou, "você não tocou aquela música, da Vício louco". É massa, é gratificante, esse é o diferencial, a gente insiste em fazer nossas músicas e sempre está gravando. Tem banda que tem aquela história massa e quando sobe no palco, toca 3 músicas de sucesso e o resto tudo música atual e a galera não chama mais porque para tocar sucesso, toda banda toca. Sucesso de hoje, todo mundo toca, aí a gente não. A gente faz o brega da gente e ainda faz o brega das antigas, toca ritmo quente, toca "Ovelha negra", Elvis Duran...

I- Com algumas pessoas que eu falei elas próprias classificam o brega, como o das antigas, das pessoas mais velhas e o dos jovens. Como é que é isso, dá para dividir mesmo?

D- Dá, dá mesmo, eu já tô no meio, já, visse, tem um brega, o de hoje, como eu falei é os MC né, que é pra dançar, a turma dança mais agarrado e balançando a bunda mesmo e vai nessa loucura. É bem pro funk, esse é o atual. O meu, o Vício Louco, Musa, Torpedo, enfim, estas bandas ainda rolam porque estão no meio. Tem a parte de brega dançante e a parte do brega romântico, que é onde a galera começa a conversar, trocar ideia, começa a beijar e daí acontece tudo, aí rola, não vai cair nunca. E tem Labareda, Chama do Brega, essa galera que é o brega das antiga mesmo, de vinte anos atrás, do Clube das Paz, que é massa. E tem um desses que está com a gente, ele é incrível, ele tá no novo, no velho, no tudo, que é o Conde do Brega. O Conde é massa, está em nosso DVD, a gente é parceiro, convido ele nos shows, dá um cachê legal, ele vai, é massa. O Conde é parceiro.

I- Então é essa mesmo a divisão...

D- Dá, dá e é tranquilo, tudo mundo tem espaço, de repente a gente faz uma festa, mistura tudo, bota um novo com um do meio.

I- Agora queria perguntar coisas mais do filme da Renata, queria saber como é que foi. Você já conhecia ela? Como ela fez o convite?



D- Não conhecia a Renata, não, eu conhecia uma galera de uns curtas que já tinha participado e aí rolou o convite da Renata, perguntando se eu topava participar de um filme e tal. Primeiro queriam fazer uma oficina comigo, uma oficina de brega mesmo. A Renata é super gente boa, Renata é massa, Renata Pinheiros...

I- Você gostou da experiência?

D- Demais, demais, a gente fez músicas, a gente compôs no set do filme.

I- Acho que foi a “bye, bye amor”, né?

D- Sim, “bye, bye amor, eu to fora, não te quero mais...”. Eu, a Renata e Nash.

I- E como surgiu a ideia?

D- A gente estava fazendo alongamento, exercícios de voz e pensando no filme, "a gente tem que ter uma música para ser a trilha do filme e tal". Aí sondaram a música de um pessoal que cobrou muito caro, aí eu disse: "oh veí, bora fazer a música!", "Dedesso, sério?", "Eu sou compositor, pô!". Aí começou, a gente lá, bye bye amor, aí eu: como é? não porque se ele vai trocar ela por ela... oxé, tá feita a música!! E diz que você tem a loira e a morena, aí eu meti a caneta, que massa, simhora! Aí eles falaram: todo mundo diz uma frase, vou escrevendo, escrevendo para a melodia, essa frase não, essa aqui, massa, e ai rolou, rolou. Muito músico no set, Dolores no passeio.

I- Eu falei com ele, conversei com ele estes dias.

D- Muito gente boa, inteligentíssimo, é um monstro em trilha de cinema, cara!

I- Ele falou que Nash canta lindamente...

D- É, canta, solta a voz e fica feliz, tinha lá o baixista, como é o nome dele? Faz parte do filme também, tem muito músico no filme, uma galera massa. Esse convite da Renata me ajudou muito, caiu como uma luva, eu já conhecia a Regina Casé, a gente fez uns 4 programas já, aí rolou convite para falar sobre o filme, para falar sobre a tecnologia. Lá no Esquenta através do filme, abriu outras portas, recebi um convite da Barbara Wagner, fiz um filme também com ela.

I- Ah, o "Estas vendo coisas?"

D- Dei uma grande ajuda a ela, por trás lá, levei ela em um pessoal massa, firmeza aí, foi massa também.

I- Você acha que o filme retrata bem a cena brega?

D- Retrata, retrata bem mesmo, porque está sempre mudando, sempre rodando, é muita banda. Você tem que estar trabalhando direto e ele fala exatamente o que é aquilo. Agora Renata já tem que fazer outro, mais atual. Porque já mudou muito, né? A galera agora é MC, é doidera, os cara agora estão ganhando dinheiro, graças a Deus, é bom mas o filme fala exatamente aquilo do brega, exatamente.

I- Você não mudaria nada na história?

D- Não mudaria nada, nada do filme, nada da história.

I- E você ajudou na escolha das músicas? Porque tem músicas originais e músicas que já eram de outras bandas que entraram no filme, você ajudou na escolha dessas outras músicas?

D- Perguntaram, perguntaram, mas a última palavra sempre foi de Renata.

I- E dessas músicas compostas para o filme, você acha que são fiéis ao brega de Recife, você vê algumas diferenças?

D- É bem parecida, bem parecida, só a pegada da gente é mais seca, mais sequinha, a pegada do filme ficou mais estilizada.

I- O que é a pegada seca?

D- A pegada seca é a guitarra (onomatopéias: tchen que ticu tchen que ticu; bateria na cara, tum tí kum) contra baixo, teclado string bem baixinho, bem crua e aí Dolores deu a mágica dele lá.

I- Eu também acho que o filme da Renata reflete um pouco o lugar da mulher nesse circuito todo de brega. Como você vê isso? Hoje tem mais mulheres na cena?

D- Sempre teve mulheres, sendo que, agora, tem mais mulheres que homem. Bandas que tem homem de frente aqui, como cabeça da banda, são poucas: Vício Louco, Filho do Amor. Acho que essas duas que tem homem como cabeça, as cabeças são as mulheres. Sempre teve mulheres, como segunda voz. “Ovelha negra” já existia antes também, “Só pensamento”, muito massa. Tem a banda "Babado", a "Breguesso do Amor", que cantava "homem é um real, homem é tudo igual". Sempre teve mulher e na verdade era forte já, a gente que não tinha parado pra pensar.

I- Você acha que sendo mulher elas tem mais dificuldade ou passam por situações mais complicadas que os homens?

D- Não, elas são muito xavecadas, cantadas, né? Isso é sempre. São muito bonitas, famosas e os caras caem em cima, mas não tem diferença da gente com elas, não, sem machismo.

I- Você acha que as músicas do filme poderiam ter feito sucesso na vida real?

D- Poderiam, “bye bye amor”, eu até pensei em gravar essa música pra botar pra rodar! Rolava facinho, facinho, ia virar hit.

I- Por que que não fez?

D- Eu achei que ia atrapalhar, ia dar problema, porque é do filme. Mas tem muita música aí que o sucesso fica, a galera endoida... (“adeus, to indo embora e nunca mais eu vou voltar, não adianta você vir me procurar, nosso lance acabou de terminar, cada um pro seu lado, foi você quem procurou, cada um pro seu lado que já tenho um novo amor”) e tantas outras; Vício Louco também (“quem te ama como eu, você tá linda...”); um tecno-brega (“fim de semana eu não vou ficar de fora, já ta chegando a hora eu vou ter que me ligar.. botar meu cap, meu pisante, bem maneiro, da favela sou guerreiro, ninguém vai me segurar”)

I- Qual é a diferença entre o brega daqui de Recife, de Pernambuco e o tecnobrega?

D- Até que a Vício Louco misturou, com Obsessão ganhou um crédito como uma banda tecnobrega daqui de Pernambuco. A gente é muito tecno-brega. Mas a diferença é a batida, somente, o tecnobrega é mais acelerado, ("tchac tuc tchac tcha tuc..tcha tuc") e o romântico abaixa o pique ("ba tuc tuc ba tuc"), e tem muito mais teclado, o tecnobrega tem muito teclado, toca uns 10, muito efeito. Eu tô com umas ideias loucas, quero misturar o tecnobrega com mangue, botar uma alfaia, tô com este projeto faz tempo, mas tem que rolar valendo.

I- Agora eles tão falando de forró eletrônico, forró elétrico, isso é brega?

D- Não, acho que é tecnobrega com forró né! Outro tá ligando forró com batida tecno! Um amigo mandou umas fotos de Marabá, semana passada, agora tu investe lá, faz as naveas, uma estrutura fodida, tem som lá que tem uma rua fechada de caixa, ela para, muito som. Aqui a gente mete músicos no palco mesmo e solta munheca, ta mudando para os MCs, que é funk...

I- E aí perde a banda...

D- Perde a banda, mas tem uns que estão querendo resgatar, tem galera que está botando músico no palco, bota uma guitarra, um baixo e aí faz.

I- E como você vê a questão dos MC? Hoje são eles que estão dominando...

D- Dominando total; eu acho que uma parte é bom, estão inovando, tem que inovar, se não inovar, acaba. Vai ficar aquela mesmice e acaba, está inovando, tudo roda, sempre vai girar, o que foi sucesso ontem, lá na frente vai ser de novo, feito roupa, você vê, né? Boca de sino saiu de moda, daqui a pouco volta, voltou, vai voltar... aí está o segredo, vou mudar também, vou ser igual os caras, não adianta não. Os caras tem o mérito deles, chegaram, inovaram, deu certo. Indiretamente eu to ali, faço a música e tal, ainda não gravei com nenhum dos caras, recebi vários convites, vou começar a gravar com esse pessoal também, o batidão, o brega funk, eu vou começa a cantar com os caras, convite tem, e a turma me respeita bem. Falam que eu tô muito largadão, nem aí pra nada, ai falam que vão cantar comigo. Tamos juntos, o velho novo e o novo velho, tudo se mistura, para mim é assim, tem gente que fala que é ciúme, eu não tenho não, já passei por tudo isso.

I- Quais são suas expectativas para o mercado olhando hoje? Você acha que o brega funk se mantém por mais um tempo?

D- Se mantém, já faz tempo, se mantém, a galera novinha, a turma de 8, 10, 13, 14 anos está curtindo demais, é dancinha, passinho. Voltou, te falei que tudo volta, o passinho voltou. toda música agora tem que ter passinho, a galera que tem 10, 12, 14, 15 anos curte, vai render por uns 10 anos.

I- E as pessoas estão fazendo música bem mais cedo, MC Loma tem 15 anos, né?

D- Até ela gravou umas historias cantando com Vicio Louco. Inclusive sempre gravo, sou parceiro, é bom que divulga também, isso é massa, é uma troca, é bom. Tem Bruninho agora, novinho, é a sensação em São Paulo, canta "O amor que sinto por você, nan nan nan não se pode entender, jogo eu sei jogar, olha onde eu vim parar, mais uma vez meu coração se apaixonou pela pessoa errada..." Eu acho que ele deve ter uns 11 ou 12 anos. É o que eu digo, vai rolar muito ainda, o batidão romântico. já tá inovando, o brega, brega funk e batidão romântico.

I- Esse batidão romântico, qual que é a batida? não é tão acelerada?

D- É mais tipo um tecnomelody. É um tecnobrega bem lento, é quase um reggae; vai rolar muito ainda este brega funk, o pessoal daqui está indo para SP, faz as músicas lá, monta a batida e a galera de lá já tá gravando, Aldair Play-boy já está estourado!

I- Ele é daqui?

D- Paraíba, chegou aqui como brega, aprendeu aqui, né! Ele foi pra lá, colocou a batida lá, a galera daqui também gostou, copiou, era brega, de repente virou batidão romântico, criaram o nome para tirar o brega porque se for como brega pra fora não estoura não. Aí mudou o nome, batidão romântico, estouro!! MC Troinha também, aqui é brega, lá fora é arrocha. Ele é do Alto José do Pinho, geralmente a turma faz show de 30 a 40 minutos porque eles fazem uns 6 shows por noite.

I- Eu queria, então, que você me respondesse, o que é a música brega para você?

D- Brega para mim é uma música como qualquer outra, só o nome que é brega, eu acho que é uma das música mais forte do Brasil. Ela fala a verdade nua e crua do que acontece. E se você pegar um brega, e citar qualquer melodia, vai dar certo, pode pegar! O brega é a MPB do

Brasil, MPB, música popular brega. Brega pra mim é a junção de todas as músicas, de todos os estilos que tem no Brasil e a gente criou o brega aqui.

I- E uma das características é falar o que as pessoas vivem mesmo?

D- O que vivem no dia-a-dia, falar a verdade.

I- E musicalmente, em termos de instrumentos, tem algumas coisas que caracterizam?

D- A pegada da guitarra. (ele canta os ritmos: “uh chenco ti tchenco, tchenco tchenco que antes era purulampupenco pummpumpumm, purulampupenco pum pum pum”)

I- E o brega usa teclado também?

D- Sim, usa o teclado, usa muito, menos que o tecnobrega, mas usa muito. Usa o string, essencial string, piano e um fantasia. Fora os detalhes, um pouquinho de um, um pouquinho de outro, orquestra, muito efeito. Antigamente era 4 notinhas, agora o negócio é grande, contra baixo quebrado, cheio de escala que as vezes parece um violão erudito. O que caracteriza exatamente o brega é a batida do caixa, da bateria (tis tis tis tá tum Pa tum tum pa ts tum tum) essa batida é brega, não muda nunca, sempre foi ela.

I- Por que você acha que é importante ter a banda?

D- Não só eu acho, como tem casas de shows que perguntam, "oh, vai vir a banda né?!". O povo quer ver os músicos, que ver aquele som original, é verdade, o cara toca, não é play back. É bom também porque você vai gerar mais emprego para a galera e outra, tocar o som original, poder parar para improvisar. Então a banda é massa, é muito importante ter a banda de verdade; o povo pede uma música que não está no repertório, você pode mudar e cantar; sem banda o show não pode mudar nada.

I- A Vicio Louco tem dançarinas e dançarinos?

D- Não mais, mas tinha, era a marca da banda, o ballet tinha 4 casais.

I- E por que não tem mais?

D- Por causa dos palcos, agora é muita boate. Os palcos diminuíram muito, muito o tamanho e ficaram muito pequenos agora. Tinha meses que a gente fazia show e os bailarinos de 10 shows, faziam 3; E a gente tinha que pagar os 10. Aí o cachê da banda foi abaixando, reduzindo, reduzindo, então a gente resolveu cortar o ballet. Não foi só a gente não, foi 80% das bandas, mas agora tá voltando, com menos casais. Mas para o negócio firmar mesmo os palcos tem que ser maiores e não vão ficar maiores porque os MCs não precisam, sempre ele e mais 2 ou 3 meninas no palco, pequenininho, não tem problema nenhum .

I- Por que você acha importante ter as dançarinas?

D- Ensinar o pessoal como dança, tem a sensualidade da dança, traz mais público, não é só o cantor, tem mais coisas para o povo ver, chama mais a atenção.

I- Nesse aspecto o filme da Renata retratou bem, né?

D- Com certeza.

I- Como você vê a questão da sensualidade, é uma coisa que acompanha o brega, uma característica?

D- Até agora é, pode ver as danças dos MCs, da galera em geral, é bem erótico, o brega tinha essa sensualidade, o nosso, mais com o ballet bem dançado, bonito, e a parte sensual, bem

massa, é um trabalho bem sério, a galera ensaia mesmo, é parte do show mesmo, do visual, o público quer fazer também, é importante.

I- Ouvi algumas discussões sobre crianças fazendo gestos muito sensuais nos shows dos Mcs...

D- É pesado isso, as músicas falam e a galera quer fazer, mas é o que está rolando, fazer o que? Eu não critico, não, tudo acontece porque tem público, se está em evidencia é porque o público gosta; tudo quem escolhe somos nós, público, se não fosse bom ninguém queria, escolheram e foi seguindo; Eu acho com as meninas mais novinhas, de 10 anos, dançando passos muito, muito sensuais são os pais que tem que correr atrás, eu não critico não.

I- Alguma história que te marcou em todos esses anos, da cena brega que você acha massa de contar?

D- Quando estava rolando o Esquentá lá, eu toquei com Som Pilares, Erickão, Arlindo Cruz, eu no meio da essência do samba, toquei com a nata do Samba, os caras tocam, os caras, todo mundo bom. Eu toquei cavaquinho lá, toquei até pagode, cheguei onde eu nunca imaginei que ia chegar, tava indo no brega, cheguei na nata do samba, um levou ao outro. Tá tudo junto, de vez em quando a gente se esbarra, está sempre se batendo, nos camarins, conversando. Também quando eu vi que o negócio estava acontecendo, quando Gabi veio aqui para Recife me procurou, a Gabi, da tecnoshow!! A gente se conheceu, depois ela virou aquele boom. Pessoal, agora, ta procurando o brega, chegou momento de palestra sobre o brega (risos). Me convida, eu vou, sem medo de nada, faço questão de ir e falar sobre o meu brega que aconteceu no Brasil, mas este momento aí do Esquentá foi massa!!!

I- Só para fechar, visualmente como você caracteriza o brega? O que tem que ter quando a gente pensa numa banda brega?

D- Antigamente brega tinha aquela roupa de Jaspion, o herói das antigas, o Power Ranger das roupas, cheia de carnaval, maracatu, cheia de coisas, cheio de cores, brilho, adereços; Mas hoje não, hoje quanto mais simples melhor, hoje, você tem que ter um relógio, ostentação, uma corda muito massa, vestir bem, roupa de marca, o povo mudou de ideia, chega com um relógio muito massa, uma corda muito boa, de prata, bem vestido, já sabe, não precisa nem falar, chega num carro lá, o cara se enche de si e se acha, você tem que ostentar, você vale o que tem. Daí hoje é isso, você tem que mostrar que você ganha dinheiro com o brega, eu sou um dos cara top, aí o povo compra isso e te contrata e você já tem músicas boas, rolando, você está acompanhando. Os caras estão de relógio, tatuagem, aí tem que acompanhar o bonde se não... Brega hoje é ostentação.

I- Agora que eu lembrei, onde foram gravadas aquelas cenas de Amor plástico e barulho?

D- Em Pina. As primeiras foram no Pina, tem um clube lá, bolista do Pina. Tem umas cenas no Bate Papo que é aqui em Água fria, perto de onde você está morando, depois do campo do Santa Cruz. A cena aquela sensual foi gravado no Bate Papo, a do lance do Pina foi que a que ela está passando um som. Tinha muito músico na cena, teve uma parte do filme que foi feita muito em estúdio, a gravação, eu tava sempre lá, com Dolores, Tais, e o Yuri, um amigo de Dolores, monstro, gente boa.

**Entrevista com DJ Dolores**  
**Aconteceu no dia 17 de Julho de 2018 na casa do músico.**



I- Gostaria de saber como você começou a fazer trilhas pra cinemas, como iniciou sua trajetória?

D- Cara, eu comecei, na verdade eu venho do audiovisual, eu trabalhava numa produtora com Marcelo Gómez e Tona Celia. A gente fazia trilha numa série chamada Expresso Brasil; éramos diretores-roteiristas e as vezes a gente se metia no trabalho do outro e aí eu acabava sempre fazendo as trilhas, eu sempre fui muito ligado em música e aí eu acabava trilhando o programa de quase todo mundo não compondo mas escolhendo as músicas. E eu comecei a fazer minha própria música por 96 quando finalmente

chegaram os PCs aqui no Recife, no Brasil, um programa 286, muito simples, muito tosco e comecei a fazer música. O Kléber Mendonça estava começando também e queria fazer o primeiro audiovisual dele e a gente era muito próximo aí eu mostrei umas músicas que estava fazendo, ele gostou e falou: faz mais para eu botar no meu filme, daí fiz um monte e entrou num filme chamado: “Enjaulado” acho que ele até esconde hoje em dia, era trabalho de iniciante, mas o fato é que ele acabou ganhando uma grana na sua trilha sonora e esse CD foi parar na mãos certas .... e de repente eu comecei a me ver em meio a um monte de convite para fazer trilhas e tal.

I- Vocês estudaram juntos?

D- Não, não, tanto que nem sou daqui de Recife, sou de Sergipe, vim para cá com 18 anos, comecei trabalhar, a gente se conheceu não sei por que, acho que porque pouca gente gostava de cinema na época, então poucas pessoas que gostavam acabavam se encontrando, os caras de Cine Club, não me lembro como conheci Kléber, mas que ficamos muito próximos e ele sequer era crítico na época...não sei se dava aula de inglês .. não tem nada a ver com isso... e eu continuei minha carreira de documentários, fui morar em São Paulo inclusive, aí tive uma hora que não gostava, São Paulo é um lugar insuportável e aí voltei para Recife. Quando cheguei aqui ... estava mal acostumado com uma estrutura muito grande, trabalhava mais na esfera profissional, aqui não tinha nada disso na área audiovisual e eu comecei a investir seriamente em música. E aí, bom, fui dando certo, fui dando certo e as coisas foram acontecendo.

I- Mas qual é o seu envolvimento com música, já vinha de antes então?

D- Sim, sim, tocava numa banda punk na década de 80. Na década de 80 já fazia shows com a banda Mundo Livre usando coisa muito experimental, gravação com fita magnética, não sei o que lá, coisa muito experimental. Quando chegou o computador percebi que aquele era meu instrumento, que eu podia fazer essas colagens, manipulação de sons de um jeito que eu não conseguiria fazer jamais com fita magnética e aí comecei.

I- Pra você, qual é o papel da música em um filme?

D- Acho que tem necessidades muito específicas. Às vezes você intensifica a narrativa; às vezes quebra a narrativa para justamente negar a narrativa; às vezes ela tá lá de maneira que eu gosto muito, quando é invisível, o Som ao Redor tem isto, tem uma coisa que é uma nota baixa, você só sente, você nunca pensa que aquilo é uma trilha. Foi uma trilha super pensada e tal... Passei um tempo com Kleber discutindo como ia usar aquele negócio, não é uma nota só e tal, ninguém encara isso como trilha. Eu acho que tem trilha que tá dentro do roteiro, caso do Amor, Plástico e Barulho que é uma música que já estava dentro do roteiro, a gente teve que fazer antes de rodar porque seria dublado e aí tem uma concepção de show, de coreografia, o Amor, Plástico e Barulho tem mais números de coreografia que acabou não funcionando.. No Tatuagem tem vários números assim, você já viu este filme? ela foi pensada bem antes de ser filmada, foi conversado durante a finalização das últimas ações do roteiro. É um número musical que aparece ali no roteiro; enfim, tem muitas especificidades, provavelmente outras que não vou me lembrar agora, mais certamente tem, à medida que a gente for conversando vão ir surgindo.

I- Como é seu processo criativo? Chega um trabalho e aí como você começa a pensar as músicas, as letras? Como foi no caso do Amor, Plástico e Barulho?

D- Sim. A gente precisava produzir algumas músicas pra serem dubladas e teve muito pouco dinheiro, o filme começou com o orçamento de um curta. Muito pouca grana, daí eu sugeri usar muita programação eletrônica, a bateria eletrônica, teclado eletrônico, de modo que baratearia. Não teria condição de entrar em estúdio com uma banda para gravar, o ideal seria isso daí porque as cenas tratadas no filme são cenas de banda, bateria, baixo, teclado, guitarra, uma formação muito próxima do *rock and roll*, que é uma das origens do brega; aí Renata entendeu a situação e ok, vamos fazer desse jeito e aí trabalhei só eu e um guitarrista, meu parceiro em várias trilhas, o Queiroga. E a gente fez tudo no estúdio daqui de casa. Se não fosse desse jeito, não saía. Então, a primeira coisa que move é o orçamento; a segunda foi tentar captar aquele espírito das letras, não sei se fui muito bem sucedido o tempo inteiro, fazendo uma espécie de auto crítica, e teve uma terceira definição que foi incorporar lá pelas tantas, quando já não se respeitava mais nada da coisa original, foi incorporar mesmo uma atitude pop, isso está bem presente na música que encerra o filme, acho que ela representa isso. Posteriormente, na finalização tá muito livre porque na finalização tem música concreta, colagens de vários sons, tem essa ideia do brega ressignificado, que é a música que abre o filme. Essa música é inspirada numa outra música bem conhecida dessa cena, você vai encontrar no YouTube como “mulher galheira”, alguma coisa assim, que é um reggaeton, “eu quero sexo, ra ri ra re rá rera”, um troço regatão bem tosco e Renata gostava muito, aí falei “então vou fazer o seguinte, vou pegar o andamento dela, fazer uma batida, mas fazer um coisa do meu jeito” e acabou que é uma música bem mais sofisticada, estilizada. De fato está em outro universo que não é do reggaeton, apesar da batida ser do reggaeton mas tem outro arranjo, mais legal assim... mas isso é subjetivo também (risos). Então funcionou desse jeito, com bastante liberdade e a gente discutindo e conversando “posso? posso?...”, dando liberdade a gente ia tomando esse caminho, motivado por essa coisa do orçamento acima de tudo.

I- As letras foi você quem escreveu? De onde veio a inspiração, as referências?

D- A referência vem da jovem guarda e dos bregas daqui do Recife, algumas ideias dessa temática da traição, amor. Eu tentei não fazer uma coisa que fosse galhofeira. Eu não queria fazer uma coisa caricata, queria fazer alguma coisa que expressasse o sentimento do

cancioneiro popular, isso foi habitado o tempo inteiro, em nenhum momento a gente tratou como chacota, em nenhum momento houve essa intenção.

I- Então foram só instrumentos eletrônicos mesmo?

D- Instrumentos eletrônicos e baixo e guitarra que meu parceiro toca, teclado, bateria programada.

I- Nessa música que você comentou, a música de abertura, tem uma bateria e um som bem agudo que vai fazendo quase uma melodia, o que é esse timbre?

D- É um sintetizador. Nessa fase, nessa época a gente tava fazendo muita música com brinquedo, então é possível que tenha usado um cinto de brinquedo, inclusive. Então eu pegava um ipad, pegava celular, pegava cinto de criança... eu tava fazendo muita música utilizando essas coisas. Aí essa faixa de Amor plástico e Barulho tem muito desse espírito do que estava fazendo na época.

I- Queria perguntar, porque teve Dedesso, né?

D- Sim, Dedesso compôs uma música com a Nash.

I- E como foi? Teve um intercâmbio entre vocês?

D- Ele chegou com a faixa, eu arranjei e produzi, sou produtor, então..

I- Mas nas outras músicas não?

D- Não, essa foi a única que teve interferência externa. E foi estranho porque o ator que eu esqueci o nome, como ele chama? O ator que faz o papel do Alan.

I- Não me lembro o nome dele.

D- Ele nem sabia cantar direito, foi uma dificuldade danada, porque tive que processar e afinar a voz dele pra versão que ia entrar no filme. Depois fiz uma versão com o Dedesso e, por incrível que pareça, não funcionou, não consigo explicar por que a gente fez uma, fez duas, fez três e “cara, não estou entendendo, vamos deixar pra lá”. Eu queria fechar com o Dedesso, que era o real, mas não sei o que aconteceu, travou no estúdio.

I- E você sabe como foi esse processo de Dedesso e Nash?

D- Fui um dia numa festinha e eles começaram a cantar e ai combinamos de gravar. Se você for perceber, não sei se a você interessa, é uma observação bem técnica, mas as músicas que eu fiz são bem simples, são mais próximas do brega funk que as músicas que o Dedesso fez que tem uma variação harmônica mais complexa, acordes mais complexos. Os meus são super simples, muito mais próximos do brega funk e uma das opções foi justamente para facilitar a vida dos atores que não eram cantores. Se eu botasse coisas muito complicadas talvez não conseguissem cantar. A Maeve deu trabalho porque não tinha experiência em cantar. Cantar, todo mundo canta, mais cantar gravando é diferente, então a gente trabalhou muito isso e optei por pouquíssimo acordes, harmonia bem simples que facilitaria a interpretação de qualquer um dos atores. Naquele grupo a única pessoa que verdadeiramente canta, que canta profissionalmente é Nash, ela canta, tem uma voz linda e é super afinada, ela toca também.



I- Eu fiquei com uma dúvida porque no YouTube você lançou um CD com as músicas, mas não tem aquela música do mercado quando Nash, quando Shelly descobre que eles foram pro programa de televisão e ela foi deixada para trás.

D- Porque no filme ela acabou entrando tão pouco que acabei considerando mais como uma vinheta ai nem botei.

I- Mas ela tem um nome?

D- Não, não tem, sei lá, tema do mercado. Essa cena era para ser muito maior, tinha o Serginho que fazia parte do coro, acabou saindo tudo, a coreografia de algum modo não funcionou muito bem, era para ser mais longa, com mais cara de musical mesmo.

I- Pra mim é uma cena que dialoga um pouco com essa coisa do brega, na minha visão, do exagero, porque a cena fica divertida por conta do drama. Ela meio que brinca, não sei, é uma situação simples, ela descobre que foi deixada, e aí entra a luz, ela vê a tinta de cabelo e vê nisso uma nova esperança.

D- Tinha na época uma música que tava fazendo muito sucesso que era... “pintei meu cabelo...” conhece essa música? Sobre uma mulher que tinha sido abandonada e que pinta o cabelo e se refaz (risos), acho que só Renata para confirmar, mas acho que a ideia veio dessa música.

I- O que eu ando pesquisando é que o brega tem uma grande proximidade muito grande com o melodrama

D- Ah, totalmente, ou é muito engraçado, cômico ou é muito trágico.

I- Aí eu acho que essa cena consegue unir um pouco os dois, da parte cômica e da parte dramática.

D- Esse brega que estamos falando tem tudo a ver com a jovem guarda. Eu tenho uma teoria sobre isso daí. Fiz um roteiro de um documentário sobre Reginaldo Rossi. E aí fiquei um tempão, entrevistei muita gente pra poder fazer o roteiro e eu cheguei a seguinte conclusão: o que a gente chama de brega, ele é a jovem guarda brasileira que era a jovem guarda mestiça. Se você ver todos os ídolos da jovem guarda, eles eram brancos, loiros, de preferência com o olho claro e os caras como Reginaldo Rossi, que era mestiço, cabelo duro, crespo, e tantos outros, bom, essas pessoas não se encaixavam nesse padrão europeu, por mais que vendesse, porque havia uma enorme identificação popular com estes caras, justamente porque o povo se enxergava nele. Eles eram sustentavam a gravadora, porque tinham vendas estrondosas, mas não tinha o investimento da gravadora na carreira deles. Reginaldo Rossi falava: “a gente bancava os discos dos outros caras, mas não tinha coquetel para a gente”. Ele sabia bem onde ele estava. Jerry Adriani era o investimento da gravadora, ainda que ele vendesse menos que um desses caras, a gravadora gostava que ele a representasse. E a gente vai encontrando na música brasileira, na indústria fonográfica brasileira, isso vai se repetir várias vezes, a construção de Chico Buarque, Caetano Veloso, esses caras não vendiam. Era a gravadora que bancava, porque era o gosto da classe média, aquele tipo intelectual, eles não eram artistas populares, mesmo o Gil, eles vão se tornando porque tem investimento massivo assim e tocam na rádio e tem jabá e tudo. Eu não vou entrar na questão do julgamento de valor do trabalho deles, mas nessa construção que é bastante racista inclusive, na construção do ídolo e tal. E você vai ter isso no *rock and roll*, eu cresci na década de 80, no meio do rock, do punk e

todas as bandas que eu toquei ou que eu via da minha cidade eram basicamente suburbana e negra, mas só quem conseguia gravar eram os caras que pareciam com os ingleses, era Legião Urbana, Cazuza, Cazuza nem tanto porque era até meio moreninho, mas Zero, RPM, sabe? Que é exatamente a representação do roqueiro inglês, não tinha, nessa época, uma banda com nem sequer um negro, a Legião Urbana tem, por causa de alguma coisa ali do Renato Russo, mas é uma exceção, aí eu acho que nessa coisa do brega é semelhante. Você conhece um livro chamado “Eu não sou cachorro não” ?

I- Sim, sim!

D- Esse livro é muito fundamental pra entender um monte de coisa. E brega é uma expressão daqui do norte, nordeste para coisa fuleira, esculhambada.

I- No livro do Paulo Cesar Araújo ele fala que essa expressão começou sendo usada de forma pejorativa...

D- A maioria desses caras recusaram esse rótulo, Reginaldo Rossi recusou a vida inteira, só na década de 90, quando ele assina com a Sony e a Sony fala na cara dele, “tu é um palhaço, tu é o dono do brega”, que ele assume, mas até então ele recusava. Odair José sempre recusou, ele se via como roqueiro, “estou tocando rock, ele faz, inclusive, um dos high light da carreira dele é quando ele grava aquele disco “*Filhos de Maria José*” que é um opera conceitual com uma levada de *soul music*, o que era o que todo mundo na época tava fazendo no Brasil. Quando Caetano Veloso grava Peninha, vira um puta sucesso da classe média, aquela música já tinha estourado anos atrás no povão, já era um sucesso de AM, então depende de quem é o porta-voz. Tem uma entrevista legal com Odair José naquele podcast da Trip, da revista Trip. Lá trás, é bem legal, ele é bem enfático em relação a isso, foi mais ou menos quando ele tava lançando um disco novo com o filho, que se pretende ser um disco roqueiro, é horrível o disco, mas ele é muito enfático em relação a isso, “nunca fui brega, eu sou roqueiro e tal”. Tem outra coisa também que define, desculpa te interromper, mas só para completar o pensamento, além da Jovem Guarda tem outro elemento que caracteriza o brega que é a latinidade, então alguns clássicos do brega são boleros arranjados com baixo, bateria, guitarra e sessão de metais, então é meio rock, é meio soul, mas definitivamente tem influência do bolero, da salsa, “*eu vou rifar meu coração*” é totalmente latino isso daí e é roqueiro ao mesmo tempo, você ouve o baixão lá tocando, a bateria. Várias dessas músicas tinham esse elemento da latinidade que também é um elemento, digamos, sujo, de mal gosto. O Brasil sempre olhou o resto da América do Sul e sempre achou que era da América do Norte ou da Europa, nunca se reconheceu como latino.

I- E é legal pensar nisso, porque quando surge a segunda onda do brega, depois de uma certa decadência na década de 90, e aí surgem o tecnobrega ou brega-pop, cada um chama de uma coisa, vem justamente com a influência dos ritmos caribenhos.

D- Porque... Esse termo é muito genérico, quando você fala de brega no norte é uma coisa, quando você fala no nordeste é outra totalmente diferente. No norte nunca foi uma coisa pejorativa, os caras assumem isso, e são caras galhofeiros, eles tiram onda, são engraçados, você vai pegar um produtor, um artista que eu acho fantástico, o Alípio Martins, ele tira onda disso o tempo inteiro, Pinduca tem bastante coisa engraçada.

I- Eu descobri o Alípio faz pouco tempo...

D- Alípio é incrível. Ele tem uns 3 discos superlegais, super bons, umas produções inovadoras e tal.

I- Por que você acha que no norte o brega não tem essa carga negativa que teve no nordeste?

D- Taí uma coisa, eu não sei como teorizar para você. Talvez eles se levem menos a sério. Não sei, não sei. Sabe quem pode te falar isso muito bem? É o Manoel Cordeiro, que é o pai do Felipe Cordeiro, Manoel tá na ativa com o filho, eles fazem o duo Cordeiro. E Manoel produziu grandes sucessos da lambada, a lambada é quando ele pegam todos esses elementos do brega e começam a chamar o brega de lambada, um novo estilo que é mais pop ainda, e aí o Manoel produzia em casa, tem um estúdio, com colchão e tal, e produzia muito, grandes sucessos foram produzidos nesse estúdio aí. Ele pode te falar muito melhor do que eu sobre essa tua pergunta, ele é um pessoa super fácil de se aproximar, de fácil acesso, ele mora em São Paulo.

I- Ia te perguntar outra coisa, mas antes de mudar o tema, você terminou seu raciocínio?

D- Terminei, era sobre esse elemento latino que no norte, no Pará sempre foi muito presente porque está muito conectada a cultura latina com a cultura indígena. Carimbó goes to Caribe ou Caribe goes to Carimbó.

I- Eu tenho conversado com várias pessoas sobre o que elas escutam, o que é o brega pra elas e o que eu ouvi muito, em termos meios gerais, até de um produtor musical, foi “ah, más não dá pra negar a falta de qualidade musical das músicas brega, são muito pobres e não são elaboradas, não tem como comparar com a MPB”. Acho que tem a ver com uma construção dessa grande mídia também, mas como você é músico gostaria que você comentasse um pouco.

D- A primeira coisa é a definição do que é ser produtor musical, aqui no Brasil as pessoas confundem produção musical, que é uma coisa artística, com manager, que é empresarial, quem agencia, que empresaria. Muita gente se apresenta como produtor musical, mas na verdade é um empresário, tem uma visão comercial. O produtor musical tem uma visão comercial, obviamente, mas também tem uma visão artística da coisa. Como produtor musical e não como empresário eu não consigo entender direito o que seja qualidade. A ideia de qualidade é uma coisa totalmente subjetiva como beleza, sabe? Existem músicas que exigem bastante do produtor, dos músicos, porque os arranjos são complexos, porque pede técnica. Acabam sendo músicas caras, com grandes músicos num estúdio excelente, mas no final é uma bosta. E existem músicas muito simples, sei lá, “Feira de Acari” que é absolutamente genial e é tosco, mas é tão genial que até hoje, mesmo quem não é do Rio de Janeiro sabe cantar, “*eu só quero ser feliz...*”, alguns discos do Alípio Martins, enfim, esse resultado final é uma coisa meio de incógnita, você não sabe como é que vai surgir, qual tipo de insight que gera isso daí. Eu me lembro de uma entrevista de Marcelo Duchamps, grande artista conceitual francês, lá pelas tantas da entrevista ele fala: “quem tem gosto é burguês, ele é artista, artista não tem gosto” (risos) Ele tá preocupado em explorar seu ambiente, não está preocupado se aquilo é de bom gosto ou mal gosto, quem tem que se preocupar é, sei lá, quem vai ouvir, o público ou o cara que vai pagar por isso, voltando para a definição do Duchamps, é quem vai pagar. Ele tá preocupado em fazer, então eu não saberia, minha resposta é esta, não sei o que é bom gosto ou mal gosto, sei o que é uma boa faixa e uma faixa ruim.

I- E o que é uma boa faixa?

D- Uma faixa boa é uma faixa que funciona, que envolve as pessoas, que entra no inconsciente coletivo, que entra na história, que faz parte de vida das pessoas. Faixa ruim, você ouve e esquece.

I- Então por que você acha que existe esse consenso geral?

D- Porque o gosto é uma coisa construída, a indústria constrói esse gosto, Caetano Veloso é sofisticado e Pinduca é tosco. É uma construção social como qualquer outra, Zener é uma construção social. Imagina antes de chegarem os colonizadores como seriam as definições de gêneros dos nossos nativos, certamente o papel de mulher e de homem era totalmente diferente da definição de gênero que o europeu traz, então, tudo é construção social.

I- Sim! Mudando um pouquinho, eu senti uma estilizada no brega do filme.

D- Total e foi proposital. Por causa dessa questão do orçamento antes de qualquer outra coisa.

I- E você participou da escolha das músicas compiladas?

D – Não, não. Isso foi com a Renata mesmo.

I- Porque quando a gente ouve essas músicas e ouve a trilha original sente um contraste muito grande aí você sabe me dizer se ela tinha consciência disso?

D- Tinha sim, porque a gente discutiu bastante sobre esse assunto, a proposta foi essa, como não tem como levar ao estúdio e gravar com uma banda inteira, pois ia ficar muito caro e a gente não tem essa grana. E eu acho que a Renata tem uma coisa, ela sempre tá botando umas coisas bem erradas assim, ela tem esse lado muito experimental, mesmo no filme que teria essa vocação popular tem umas coisas muito esquisitas. Essa opção pela música estilizada é uma esquisitice que ela topou, ela bancou, e ok, vamos fazer isso, mas eu acho que não houve em nenhum momento a intenção de mimetizar o brega, a intenção sempre foi estilizá-lo.

I- Como é seu trabalho com o editor de som, vocês conversaram algumas coisas antes ou não? Cada um faz seu trabalho?

D- Cada um fez seu trabalho, eu considero o editor de som um inimigo em potencial (risos) mas no caso de Amor, Plástico e Barulho eu nem me lembro direito, eu mandei já mixado, mandei com bastante compressão porque não é uma coisa muito comum em cinema, a música souou bem forte porque eu sabia que ele ia deixar pouco volume.

I- Agora pensando mais na música brega mesmo, como você definiria o que é a música brega para você?

D- Eu acho que agora virou um gênero que as pessoas têm orgulho, tem vários príncipes bregas, reis bregas. Talvez por você ter Reginaldo Rossi como ídolo assumido do brega e eu acho que as pessoas perceberam que era um filão comercial, tornou-se um gênero que antes não era, era uma coisa pejorativa, e agora de fato tem pessoas que se orgulham, a geração do brega funk curte, não vejo que tenham muito problema. Troinha tem uma coisa, isso eu ouvi da boca dele, ele disse que gosta mesmo é de funk, eu acho que conscientemente ele percebeu um filão também. Muitos desses caras do brega funk vieram do funk, eram funkeiros, o Gabriel GG nessa matéria da Vice, ele explica essa migração, muita gente que veio do funk

era ligada aos bailes da periferia e às torcidas organizadas e os bares começaram a ficar muito violentos a ponto de serem inviabilizados quando a polícia chegava, a polícia emboscava os caras na saída e tal, aí eles diminuam a batida e começaram a fazer temas mais românticos, porque os funk tinham temas de guerra de bairros, guerras de torcidas e blá blá blá. E ai vai formatando para essa coisa do baile com letra inicialmente melódica, porque depois tem toda essa onda da putaria e agora esse negócio de abaixa, desce (risos), meio uma representação da sexualidade, uma coisa bem adolescente, por sinal. E dá pra ficar chocado de tão adolescente... e aí porque tava falando disso? Ah, porque eu acho que o brega está consolidado como gênero. Um cara muito legal daqui é o Conde do Brega. Cheguei a convidá-lo para fazer um show e tal e aí eu conversei um bocadinho com ele e ele dizia também que era roqueiro e aí em algum momento ele percebeu que era pardo, negro, e não tinha porta que abrisse pra ele como roqueiro, aí ele vai chegando no mundo do brega. Tem uma música dele que é muito famosa, “*por que meu bem, ninguém é perfeito e a vida é assim*”, essa música tem um solo e aí perguntei pra ele de onde vem ele disse, “cara, peguei de uma música do Queen, porque sou fã do Queen” (risos). O cara era guitarrista de rock e ai percebeu que o filão comercial seria esse, ai desenvolve esse personagem e vai. Eu acho que entre os artistas populares tem muito isso, você ser encaminhado para onde está a grana se você quer realmente sobreviver de música. Eu me lembro e cito tudo isso aí em uma das revistas do Itaú Cultural, escrevi sobre isso uns tempos atrás, uma vez eu tava em Laranjeiras e fui filmar um documentário tocando com uma música bem tradicional chamada “*Samba de parea*”, que só tem mulher, tocando os tamancos e tal, não me lembro direito do nome da líder, eu sei que tava todo mundo vestido igual, aí eu cheguei para ela e falei “oi fulana, que roupinha bonita, é chita? foi vocês que fizeram?” e aí ela falou “não, meu filho, isso é coisa da Prefeitura, toda vez que tem essas coisas de folclore eles pagam a gente e a gente tem que botar esta roupa”. E era um documentário, foi negociado com a prefeitura. (risos) Ela falou “lá em casa não tem isso não, cada uma vai como quer!”. Então ela tinha a perfeita consciência do que ela estava fazendo ali, da possibilidade comercial de se vestir, de se fantasiar de folclore pra gravar uma coisa e o que é a verdade do que acontece no terreiro, a verdade dela.

I- Pensando em termos musicais, o que faz a gente poder falar do gênero brega? o que define?

D- Falando tecnicamente?

I- Também, mas acho que sonoramente, existe um denominador comum?

D- Acho que é uma Jovem Guarda tardia.

I- Quando você fala Jovem Guarda está referindo a Roberto Carlos?

D- A toda a cena da Jovem Guarda. O Reginaldo Rossi era da Jovem Guarda, o Silver Jets era uma banda da década de 60 era de rock inspirada por Beatles... eu nem sei se tanto os Beatles, eu acho que tinha mais Elvis, tinha uma coisa que não era tão selvagem, mais romântica, sabe? Letras inocentes que eram odiadas pelo povo que gostava de bossa nova, eles odiavam aquilo ali e alguns dos roqueiros da Jovem Guarda como Roberto Carlos, por exemplo, morria de inveja de ser bossa novista, ele chegou a gravar um disco de bossa nova, que foi um horror. A gente volta pro Machado de Assis, tem conto dele genial, sobre um cara que era compositor de “polcas”. Polca era uma música muito popular, na época que não tinha gramofones, que vendia as músicas em partituras, ele era muito famoso porque compunha polcas super populares, mas ele queria compor uma sinfonia, aí ele passa a noite trabalhando nela e ao final, quando acaba de compor tudo, na hora que ele vai tocar o que acabou de compor, ele

descobre que é um plágio! Tipo, o talento do cara é pra compor coisa popular e é um talento muito especial, sabe?

I- Mas então você acha que é mais esse tom da Jovem Guarda?

D- Eu acho que quando a gente fala desse brega setentista que chega até a década de oitenta ainda é muito fortemente influenciado pela Jovem Guarda e pela coisa latina. No Pará, no começo dos anos 2000, teve um cara chamado DJ Metralha, ele teve uma banda com a Gabi Amarantos e aí eles desenvolveram essa batida que é chamada tecnobrega que é (ele canta: tum tá tá tum tá tá tum), muito simples. Eu cheguei a gravar com esse cara um tecno show lá no Sesc Pompeia e foi muito engraçado porque muitos paulistas olhavam, como se, sei lá, tivesse um monte de Mario de Andrade estudando os índios (risos). A Gaby é dessa época, conheço ela daí. Aí quando os caras começam a ter computador, PC, pra produzir aí vira uma coisa que cada mês tem um ritmo novo, aí do tecnobrega original você vai para o melody, aí começam um monte de denominações por pequenas variações de batidas, isso é o que acontece na música eletrônica no resto do mundo. Quando se fala em tecno, mas pô, tecno tem tantas subdivisões. E às vezes os caras gostam porque tem o estilo usa um tipo de timbre específico e é por isso aquele estilo é forte porque tem aquele cara que é o mais foda naquele estilo por causa do timbre e tal... Então, gera um monte de subcultura musical e a música do Pará é desse jeito, super dinâmica, seus sucessos não duram muito tempo, tem uma produção inacreditável e o tempo inteiro está se renovando, se recriando. E aí não dá pra você dizer como é esse gênero porque não é um gênero aberto, todo mundo sabe o que está ali na raiz, mas é um troço muito inovador, dinâmico, que dialoga com o que os artistas odeiam falar sobre, mas que é a ideia do consumo, as pessoas produzem porque precisam de inovação, eles produzem pra ganhar público.

I- Pensando sobre o universo brega, eu identifiquei alguns denominadores, essa questão que você colocou da Jovem Guarda e da origem, da maior parte dos músicos serem negros, pobres e a questão da ingenuidade dos temas românticos, que é meio uma constante, mas que vai mais para o lado da sexualidade, da sensualidade e do sexo mesmo no brega funk, mas ainda sim existe um pano de fundo que são essas relações amorosas.

D- Eu acho que no brega funk tem muito menos e é engraçado porque se você for pegar as MCs do brega funk daqui da cidade, elas são muito menos curtidas, muito menos famosas, mas elas abordam de um jeito completamente diferente do que os rapazes falam. Talvez esteja acontecendo uma revolução feminina no tecnobrega porque mesmo quando elas usam esses elementos de sobe, desce, ainda sim são bem mais inteligentes, as letras são bem mais espertas. Não tem nem comparação, agora a letra... o que os meninos fazem é mais direto por isso é muito mais fácil de pegar na pista, é muito mais objetivo, mas mais simplório, no funk também acontece isto, quando você pega Deize Tigrona fazendo esses temas de putaria ela desenvolve pra um espectro muito maior que as músicas dos caras.

I- Não conheço Deize.

D- Daisy é foda, cara. E ela já é uma senhora hoje em dia, ela tá há muito tempo. Ela fala de putaria, me chupa aqui, sei lá, mas ela vai além, ela bota um espectro social que não tem em nenhum cara aí, muito raramente num MC homem.

I- Interessante.. E você gosta de ouvir? O que você ouviu?

D- Eu amo. É tão gostoso, quero ver quando o clipe sai, eu tô inscrito no canal. E eu gosto do jeito que tem que se gostar, você curte durante um ou dois dias e depois você esquece (risos)

I- E na época das bandas você também ouvia bandas bregas?

D- Sempre ouvi, eu sou do nordeste, era o que mais ouvia quando cresci, mesmo gostando de *rock and roll* através dos discos, eu sabia cantar um monte dessas coisas, era o que mais tocava na rádio, um troço que mesmo se eu escolhesse não teria com não estar na minha vida, quando tocava a música do Odair José...

I- Labaredas?

D- Labaredas é mais aqui do Recife, até Reginaldo Rossi eu só fui conhecer quando cheguei aqui no Recife.

I- E em Sergipe o que tinha?

D- Tinha os cantores do sudeste. Não tinha muita coisa de lá, hoje em dia tem, tem o arrocha, mas na época era totalmente os artistas do sudeste. Aqui no Recife e em Belém já tinha indústria fonográfica, aqui tinha a Rosenblit, que lançava muitos cantores locais, por isto a cultura musical aqui é tão... talvez agora menos, mas durante um tempo foi muito fechada porque se auto alimentava. E em Belém tinha muita indústria, tinha selo, tinha gravadora, enquanto o resto do país era basicamente alimentado pelo sudeste, pelo gosto do Rio e São Paulo. Essa possibilidade da diversidade acho que vai surgir mesmo com a quebra das gravadoras e a música feita em computador, o computador que se torna estúdio, você vê um monte de gente produzindo e obviamente como não há espaço para todos muitos acabam despontando pro anonimato, a maior parte deles.

I- Eu ia perguntar, mas a gente já conversou um pouco, sobre o diálogo com funk, me chama a atenção pensar em algumas problematizações, principalmente, da sexualidade que flerta muito com machismo, essa questão das novinhas, se você tiver alguma coisa pra comentar sobre isso.

D- Eu faço parte de alguns grupos de música, um deles é muito ligado à galera que produz muito o funk lá no Rio de Janeiro e volta e meia eu falo, “cara, tua música tá massa, mas não vou botar no meu set porque sou um cara de 50 anos e não faz sentido para mim ficar falando de novinhas, sacou? pra mim é meio ridículo, talvez para você que tem 20 anos faça sentido, para mim não faz, entendeu?” e aí os caras insistem, “isso é teatro, cara”, eles não falam desse jeito, de ser teatro, mas o argumento é que não é verdadeiro, é uma coisa que faz parte do gênero, eles também sabem disso aí, tem esse distanciamento.

I- Eu li uma reportagem, acho que no diário de Pernambuco, mas já faz muito tempo, não lembro qual MC chegou a ser preso...

D- O Sheldom foi preso, teve um cara que foi preso por maconha, teve um cara que foi preso porque simulou sexo oral com uma menina no palco, alguém filmou e parece que a menina tinha 16 ou 14 anos.

I- Isso, isso, foi esse fato. Aí quando ele saiu falou, “não, agora vou fazer letras mais responsáveis”, porque essa coisa da “novinha” acaba produzindo uma apologia à pedofilia.

D- É, se você tiver minha idade, mas se você tem 18 ou 16 anos, não (risos). É a vivência dos caras, todos aqueles hormônios aflorando... é o assunto. Acho que existe um problema muito sério, a cultura ocidental tem um problema muito sério com a sexualidade, a ideia de que um adolescente, que é uma pessoa de 14 anos, não tem sexualidade é uma coisa completamente errada, bebê tem, pô!

I- Eu vi isso num show, eu fui num show do Troinha agora no domingo e a maior parte da frente do palco eram só crianças, dançando e exalando assim, sabe? Explorando a própria sexualidade, só que talvez a problemática e, não vou negar que as crianças sabem o que é...

D- Sabem e estão se divertindo...

I- Sabem, mas existe essa questão que acho mais delicada, mais sutil que é estar reproduzindo padrões machistas de sexualidade.

D- É, faz sentido isso, eles estão reproduzindo padrões machistas do ambiente social deles, eles não conhecem outra coisa, então o que se pode esperar? Você não pode falar “não, não pode fazer isso, vou te ensinar como deve ser o mundo”, sabe? Uma vez toquei nesse assunto com Dani Bala, “cara, porque que ninguém faz um brega politizado?” aí ele disse assim, “cara, o cara chega aqui e mal sabe falar, nem escrever, tudo o que ele conhece... é isso que ele já ouviu antes e o que ele quer é fazer sucesso com aquela música, ganhar grana, superar os limites culturais dele através do dinheiro”, você vai proibir esse cara de cantar? Ele só conhece isso daí. Voltando para o funk, que eu acho que é uma coisa bem mais sofisticada do que o tecnobrega, do que o nosso brega, e sofisticação no sentido de que tem oportunidade de tocar em novela, tocar no estrangeiro, tem possibilidade de ser produtor por grandes produtores, tem essas coisas, por exemplo, a MC Carol quebrou um monte de parâmetros temáticos. Um dos produtores, que é meu amigo, o Leo Justi, é de família classe média, fez durante muito tempo funk de putaria e era um dos caras com quem eu mais discutia porque é um cara bem educado, de classe média e eu falava, “pô, Leo, e tu, porque você faz esta porra? e aí ele defende, não cara, eu tô falando sobre sexualidade do morro, blá blá blá”. E ao mesmo tempo, foi o cara que primeiro trouxe esses assuntos politicamente relevantes através da MC Carol, que já tinha produzia antes, mas muita putaria, muita provocação. Acho que é com Leo que ela começa a falar que Cabral descobriu o Brasil, que começa a trazer temas de racismo, eu acho que eles estão num caminho que deu um nó assim, que chegou de um jeito muito bacana na classe média, saiu do morro e faz sucesso nos bares. Chega na classe média dando uma entortada na percepção do que é o funk, do que é a mulher e tal.

I- Pra finalizar, tem alguma coisa, alguma história ou insight que você ache legal eu saber sobre seu processo criativo em Amor, Plástico e Barulho? Só para te explicar melhor, na minha pesquisa estudo como as canções do filme ajudam a construir o universo das protagonistas, então, sempre que a música aparece tento observar como se dá esse diálogo entre música e as personagens.

D- Não sei o que te responder, talvez... o foco foi a personagem da Maeve. Eu acho que as músicas para a Maeve representam esse brega mais antigo, porque no filme ela é aquela mulher que já está envelhecendo e toda aquela coisa, as músicas relacionadas a Nash tem essa coisa mais pop, que intuitivamente antecipam o que é o brega funk, embora o arranjo seja um pouquinho mais complicado que no brega funk, porque tem três acordes, brega funk muitas vezes é um acorde só, mas antecipa, a batida já tem a ver com o brega funk, é mais rápida e



parecida com o reggaeton. As músicas da Maeve dialogam um pouco com o melody, do Belém e tal. Eu acho que tem essa coisa que não sei, mas acho que foi intencional sim.

I- Acho que o filme da Renata flerta muito com essas questões de gênero, com a sororidade entre as mulheres e aí o que me incomoda um pouco na música brega, não sei se é um olhar muito acadêmico, mas como tô estudando isso, é como a gente vai colando muito a imagem entre mulheres e ideal romântico, tenho pensado sobre isso que é um pouco do que você perguntou, “ah, não dá para fazer funk de outra coisa?” Não dá pra fazer brega de outra coisa na voz das mulheres? Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso.

D- Então, eu acho que essas meninas que estão fazendo brega funk tem uma abordagem que é bem autônoma, não nega a temática da sexualidade, da putaria, mas é claro que elas estão no comando. Tem um tecnobrega, uma das minhas bandas favoritas, banda Fruto Sensual. Ela faz exatamente o papel que o homem faz, eu tô te querendo e aceita que eu sou desse jeito mesmo... tem uma abordagem bem autônoma, independente. Você tem poucas cantoras que se destacam, como no resto das atividades artísticas, seja na escrita, nas artes plásticas, um número bem pequeno de mulheres e esse número pequeno de mulheres acaba calando todo mundo, porque o padrão estético, o padrão do jeito que é é a voz masculina, é a atitude masculina, é de novo... uma construção.

## PLAYLIST

Porque brigamos - Diana  
Tudo que eu tenho - Diana  
Ainda queima a esperança - Diana  
A vida é mesmo assim - Cláudia Barroso  
Quem mandou você errar - Cláudia Barroso  
Quem eu quero não me quer - Cláudia Barroso  
A fossa - Waleska  
Com açúcar, com afeto - Waleska  
Pra dizer adeus - Waleska  
Eu sou a noite - Waleska  
Ovelha desgarrada - Francis Dalva  
Ânsia louca - Francis Dalva  
Cegueira do amor - Francis Dalva  
Sonhos perdidos - Francis Dalva  
Coração fala mais alto - Eliane  
Brilho da lua - Eliane  
Amor ou paixão - Eliane  
Não quero te perder - Eliane  
Me usa - Walkyria Santos - Banda Magníficos  
Bodas de otário - Walkyria Santos  
Três da madrugada - Walkyria Santos  
A raposa e as uvas - Reginaldo Rossi  
Garçom - Reginaldo Rossi  
Leviana - Reginaldo Rossi  
Em plena lua de mel - Reginaldo Rossi  
As quatro estações - Reginaldo Rossi  
Dia de corno - Reginaldo Rossi  
Como é grande o meu amor por você - Roberto Carlos  
Amor sem limite - Roberto Carlos  
Detalhes - Roberto Carlos  
Kelly - Labaredas  
Garotinha linda - Labaredas  
Eu vou tirar você desse lugar - Odair José  
Pare de tomar a pílula - Odair José  
Cadê você? - Odair José  
A vida é assim - Conde do Brega  
Pensando em você - Conde do Brega  
Nosso passado - Conde do Brega  
Cavalo Manco - Banda Calypso  
Pra te esquecer - Banda Calypso  
Dançando calypso - Banda Calypso  
Disse adeus - Banda Calypso  
18 quilates - Joelma  
Game over - Joelma  
Chora não coração - Joelma  
Baby doll - Michele Mello e Banda Metade  
Faringes da Paixão - Michele Mello e Banda Metade  
Lua de mel - Michele Mello e Banda Metade

Amor de rapariga - Palas Pinho  
Ele te engana - Palas Pinho  
Tem regra não - Palas Pinho  
Milk Shake - Nega do Babado  
Novo namorado - Musa do Brega  
Labirinto - Musa do Brega  
A casa caiu - Banda Kitara  
Quem tira onda é eu - Banda Kitara  
Blá Blá Blá - Aviões do Forró  
Não vou mais chorar - Aviões do Forró  
Tontos e Loucos - Aviões do Forró  
Morango do nordeste - Lairton e seus Teclados  
Piranha – Alípio Martins  
Ex mai love - Gaby Amarantos  
Sou + eu - Gaby Amarantos  
Corpo fechado - Johnny Hooker e Gaby Amarantos  
Beija-Flor - Johnny Hooker