



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PEDRO ALVES FERREIRA JÚNIOR

“TEM GOGÓ, QUERIDA?”: disputas simbólicas em rede na música brega do Recife

Recife
2020

PEDRO ALVES FERREIRA JÚNIOR

“TEM GOGÓ, QUERIDA?”: disputas simbólicas em rede na música brega do Recife

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife

2020

F383t Ferreira Júnior, Pedro Alves
 “Tem gogó, querida?”: disputas simbólicas em rede na música brega do Recife / Pedro Alves Ferreira Júnior. – Recife, 2020.
 104f.: il. fig.

Sob orientação de Thiago Soares.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Performance. 3. Controvérsia. 4. Música brega. 5. Feminilidade. I. Soares, Thiago. (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-16)

PEDRO ALVES FERREIRA JÚNIOR

TÍTULO DO TRABALHO: TEM GOGÓ, QUERIDA? " DISPUTAS SIMBÓLICAS EM REDE NA MÚSICA BREGA DO RECIFE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 09.09.2020

BANCA EXAMINADORA

____Participação por Videoconferência____
PROF. THIAGO SOARES
Universidade Federal de Pernambuco

____Participação por Videoconferência____
PROF. JEDER SILVEIRA JANOTTI JÚNIOR
Universidade Federal de Pernambuco

____Participação por Videoconferência____
PROFA. JULIANA FREIRE GUTTMAN
Universidade Federal da Bahia

A Pedro Lucas. Pelo presente que me proporciona e pelo futuro que eu te desejo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Thiago Soares, pela generosa, criativa e brilhantemente executada orientação. Pelos afetos compartilhados, brigas compradas e por todos os caminhos trilhados nos mais de dois anos de desenvolvimento deste trabalho e nos outros de iniciação científica e graduação. Agradeço por toda a compreensão nas tantas vezes que precisei me ausentar das reuniões devido à louca missão de conciliar reportagem e academia. Por fim, agradeço por toda a inspiração. Por ter aberto tantas portas para a pesquisa em cultura pop e música brega.

A Cesar, meu amor, meu companheiro de vida. Pelos sonhos compartilhados e pela rotina de carinho e incentivo. Por todos os puxões de orelha, revisões, conselhos e por me dar ânimo para enfrentar os desafios diários. Por acreditar em mim mais que eu mesmo. Sem medo de ser clichê, tu és minha certeza em meio às incertezas.

A Juliana, por todo o afeto compartilhado e por dividir as angústias e as delícias do cotidiano. Pela amizade, desabafos e confiança, e por seres tão generosa e admirável. A Larissa, companheira de disciplinas e discussões, por quem tenho tanto carinho. A Rayanne, muribequense, por tantos sonhos compartilhados e pela compreensão por todas as vezes que desapareci em meio à escrita e aos compromissos da vida. Tenho orgulho de ti. A Lenni, minha fiel escudeira, por todos os CDU/Torrões e carros compartilhados. Te amo. A Felipe e Denise, a quem quero tanto bem.

A Luiza Mendonça, minha chefinha, por toda flexibilidade que me permitiu ter no trabalho e por todo o incentivo. Tenho muito orgulho da relação de confiança, admiração e amizade que desenvolvemos. A Marina, amiga e companheira de reportagem, que desde o Pibic proporcionou tantas trocas de horário para que eu conseguisse dar conta de tudo. Conta sempre comigo!

A Bruno e Carol, que entraram junto comigo no mestrado, e com quem dividi tantas experiências de conciliar a rotina de trabalho, academia, eleições, congressos e outras loucuras. A Kath, Novelino e todos os amigos da Globo, tão competentes e companheiros.

A Pedro Lucas, meu sobrinho. Espero, no futuro, arrancar um sorriso seu ao ler este agradecimento. Obrigado por ser minha bolinha anti-estresse em meio a tudo, incluindo uma pandemia. A mainha, por estar sempre junto, do seu jeito gentil. A painho, pelo exemplo de trabalho e dedicação. A Gisa, pelo incentivo desde sempre. A Mário, pela leveza.

A Luiza Falcão, Rafael e Dandara, por serem lugar. Por serem conforto, família e amizade. Obrigado, obrigado, obrigado. Por toda a leveza de serem quem vocês são. Eu amo a família de vocês e tenho orgulho de fazer parte.

Aos professores Juliana Gutmann e Jeder Janotti Jr., pelas generosas contribuições e avaliação desde a banca de qualificação.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa em Mídia, Entretenimento e Cultura Pop (Grupop), por todas as trocas de experiências e insights valiosos.

Às minhas terapeutas, Zingara e Lourdes, que me forneceram as ferramentas para acreditar em mim e concluir esse trabalho. Por todas as pessoas que sofrem com ansiedade.

A Britney Spears, com quem tudo começou. A Michelle Melo, Eliza Mell e Palas Pinho. Às Amigas do Brega, ou Amigas, ou Comandantes, ou Girlband do Brega, como quiserem. A todos os que vivem da arte e dão a cara à tapa.

A Marly, Zezé, Seu Zé e às centenas de milhares de brasileiros mortos na pandemia durante a qual este trabalho foi escrito.

E nada vai nos separar
O brilho do teu sorriso
É o alimento do meu olhar
E pode tudo desabar
Pois quando um amor é de verdade
Não há no mundo quem possa acabar.
(Banda Brega.com)

RESUMO

A presença das mulheres na música brega do Recife traz à tona assimetrias de gênero, raça e classe social que se apresentam em rede, a partir de dinâmicas identitárias, afetos e valores de performance que, ao passo que agenciam a figura da diva pop estadunidense, também se reapropriam da tradição da canção romântica construída na música brasileira, desde o século XX, para a construção de uma feminilidade bregueira. Este trabalho tem o intuito de analisar, de forma qualitativa, as associações formadas pelas controvérsias e disputas simbólicas a partir de desentendimento midiático protagonizado pelas cantoras Eliza Mell e Michelle Melo, aqui intitulado de “tem gogó, querida?”, que ocorreu em outubro de 2018. Utilizando-se de uma metodologia inspirada pela Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2000, 2005) e apropriada por Simone Pereira de Sá (2013; 2014) como “cartografia da treta”, propõe-se rastrear atores que performatizam seus gostos e valores no tocante à presença feminina na música brega. A treta, aqui, é tomada como um acontecimento midiático a partir do qual é possível observar disputas em relação à voz, corpo, feminilidade e idade na música brega. O episódio analisado sugere que disputas morais em torno das performances de gênero e valorativas sobre o que significa cantar bem na música brega são fundamentais no espraio e na longevidade deste episódio na cultura digital.

Palavras-chave: comunicação; performance; controvérsia; música brega; feminilidade.

ABSTRACT

The presence of women in the brega music from Recife brings to light asymmetries of gender, race and social class that present themselves in a network, from identity dynamics, affections and performance values that, while negotiating with the figure of the American pop diva, they also reappropriate the tradition of the romantic singer built in Brazilian music, since the 20th century, for the construction of a brega femininity. This work intends to analyze, in a qualitative way, the associations formed by the controversies and symbolic disputes based on media misunderstanding starring the singers Eliza Mell and Michelle Melo, here entitled “tem gogó, querida?”, which occurred in October 2018. Using a methodology inspired by the Actor-Network Theory (LATOUR, 2000; 2005) and appropriated by Simone Pereira de Sá (2013; 2014) as “cartography of the treta”, it is proposed to track actors who perform their tastes and values regarding the female presence in brega music. The "treta" here is taken as a media event from which it is possible to observe disputes regarding voice, body, femininity and age in brega music. The analyzed episode suggests that moral disputes over gender and value of performance of what it means to sing well in brega music are fundamental to the spread and longevity of this episode in digital culture.

Keywords: communication; performance; controversy; brega music; femininity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONTROVÉRSIAS E DISPUTAS SIMBÓLICAS NO BREGA	24
2.1	O brega como gênero musical e categoria valorativa	24
2.2	Controvérsias e disputas simbólicas nas redes sociais	33
2.3	Performances de gosto e dinâmicas identitárias	38
2.4	Engajamento de fãs e formações de redes	40
3	A VOZ NA MÚSICA BREGA	51
3.1	O gogó	51
3.2	Explorando o gogó	53
3.3	Oralidade, performance e o grão da voz	56
3.4	Divas, dom e talento	62
3.5	Reapropriações do “gogó” como valor de performance	66
4	PERFORMANCE DE GÊNERO E DISPUTAS GERACIONAIS	74
4.1	A formação da diva pop: corpo e feminilidade	74
4.2	“As quatro vozes de uma geração”: novinhas e consagradas	78
4.3	Associações entre divas e a cultura LGBT+	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de uma briga entre duas cantoras de brega. Não que o objeto desta dissertação seja, especificamente, uma, digamos, desavença entre as duas artistas. Mas é importante anunciar que o acontecimento-briga, em si, foi o elemento chave que despertou os incômodos, afetos, vontades e necessidades da discussão aqui apresentada.

As cantoras envolvidas na já mencionada briga são Eliza Mell e Michelle Melo, duas das mais famosas e reverenciadas artistas da música brega, no Recife e Região Metropolitana. A desavença citada se deu num programa de televisão e tornou-se meme, com o bordão “tem gogó, querida?”, proferido por Eliza Mell, e reapropriado e reencenado por incontáveis pessoas que, por vezes, sequer conheciam as duas cantoras antes de se depararem com o rosto de Eliza, consternada, dizendo que não quer “ouvir mais um pio” sobre as polêmicas envolvendo ela e sua colega de profissão. Essa situação será melhor explorada e descrita ao longo do texto.

Antes disso, no entanto, é importante que eu explicito a dinâmica que fez com que este trabalho, antes intitulado “Divas do brega: cosmopolitismo estético nas cantoras de brega do Recife” para “‘Tem gogó, querida?’: disputas simbólicas em rede na música brega do Recife”. Antes ainda dessa etapa de minha escrita, preciso discorrer sobre a minha própria relação com o brega, como gênero musical, e com as mulheres, seja as aqui apresentadas ou qualquer outra que, na arte e na música, venha a ser chamada de diva.

A presença de cantoras mulheres ligadas à música brega do Recife é um dos elementos mais presentes na representação midiática da periferia e perpassa, desde disputas em torno das performances de gênero e de sexualidade, às mais distintas e complexas formas de valor por elas encenadas, que reverberam padrões de comportamento e de moralidade em torno das mulheres oriundas das periferias. Não consigo me recordar sequer de alguma das primeiras vezes que vi, na televisão, as apresentações de cantoras como Michelle Melo e Eliza Mell, ambas figuras frequentes nos programas de auditório que, no início do horário vespertino, dominavam a programação das emissoras locais nos momentos anteriores à exibição dos telejornais “de rede”.

Falo sobre minha experiência com a música brega porque falar sobre esse gênero musical é, com certeza, um dos desafios mais complexos que já experienciei. Ao mesmo

tempo, antes de tudo, acredito ser importante colocar de qual lugar venho eu, pesquisador, mas, indissociavelmente, fã e fruidor da música brega. Acredito que seja bastante importante que eu insira nesta conversa o meu local de fala por reconhecer eu mesmo, pesquisador, como um dos atores que formam uma rede de sociabilidades na qual se inserem os objetos aqui mencionados.

Morador do bairro da Mangueira, periferia da Zona Oeste do Recife, cresci tendo como plano de fundo do meu cotidiano as mais diversas vozes que faziam – e fazem – parte da constituição da paisagem sonora brega recifense. Cresci ouvindo, no toca-fitas do carro de meu pai, canções lançadas antes mesmo do meu nascimento, nas vozes de artistas como Odair José, Nelson Gonçalves e Waldick Soriano. Minha experiência foi mudando ao passo que minha irmã, 13 anos mais velha, crescia e adquiria sua própria independência financeira. Com o dinheiro que ganhava no estágio como professora de maternal, ela comprava, de carrocinhas que passavam diariamente na rua de casa, os CD's “piratas” de bandas como Calypso e Metade e outras que, em sua maioria, ganhavam notoriedade na Rádio Recife FM – esta, que sempre serviu como trilha sonora para as faxinas de sábado e que preenchia de som os momentos em que as televisões eram desligadas, enquanto as emissoras locais estavam exibindo filmes, em vez de telejornais locais e programas de entretenimento.

Estes programas de televisão, inclusive, eram assunto certo no cotidiano das escolas em que estudei, privadas, mas localizadas a poucas ruas da minha casa, nas condições que um pai motorista de ônibus poderia custear. Depois das aulas, religiosamente, costumávamos, eu e minha família, sentar em frente à TV, no horário do almoço, para assisti-los. O brega, em nossa televisão, só perderia espaço caso os programas de conteúdo católico ouvidos por minha mãe se estendessem para além do horário de costume. Para mim, enquanto criança, assistir aos programas de auditório dedicados à música brega era uma forma de me manter atualizado em relação aos assuntos discutidos pelos meus colegas de classe, que, cotidianamente, conversavam sobre a programação. Eram motivos de ostentação as vezes que alguns de meus amigos encontravam, na rua, algum artista ou apresentador de televisão ou mesmo chegavam a participar da plateia – eu, no entanto, jamais seria um deles, pois, para minha mãe, fervorosamente religiosa, “isso só ensina o que não presta”.

Minha experiência enquanto criança na periferia do Recife é importante para demarcar alguns pontos de discussão que, nesta dissertação, procuro levantar. Um deles é uma certa disputa de gênero e geracional na qual se inserem as mulheres cantoras de brega e os homens

que, num momento anterior, serviam como representantes midiáticos do gênero musical. Falo, especialmente, sobre esses dois momentos estéticos do brega recifense – o das mulheres no brega e dos homens de seus primórdios – para apresentar, de forma mais próxima, aquilo a que chamo de “objeto” de pesquisa.

Por muito tempo, o sucesso dos artistas da música brega passou a ser pautado pelos programas de auditório, que, por sua vez, impulsionavam toda a cadeia produtiva do brega. Na televisão, as bandas, cantores e demais artistas tinham um lugar hegemônico para circulação de produtos (FONTANELLA, 2005), trazendo apresentadores como produtores de artistas e bandas e agenciadores da fruição da música brega na capital pernambucana.

Martín-Barbero (1997), em “Dos meios às mediações”, propõe uma análise que supere a dicotomia produção-recepção e, ao falar da televisão, propõe que devem ser consideradas três instâncias para a análise desse meio: cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural. Itânia Gomes (2011), ao defender o gênero televisivo como categoria cultural, lembra as discussões de Martín-Barbero (2004) acerca da necessidade de criação de um novo mapa que pense as mediações comunicativas na cultura e que "não se trata apenas de deslocar o olhar dos meios às mediações, mas de olhar a cultura a partir da comunicação e da política" (GOMES, 2011, p. 4).

A fruição do brega, pautada pelos programas de auditório e pelos noticiários policiais que traziam música como um respiro para suas pautas passa, também, por aquilo que Martín-Barbero (1997) considera como cotidianidade familiar. Isso porque, em sua maioria, esses programas eram – e ainda são – veiculados na janela de tempo entre o noticiário local e a programação de rede, aproveitando o momento em que as famílias estão em casa, no horário do almoço.

A mediação que a cotidianidade familiar cumpre na configuração da televisão não se limita ao que é possível analisar desde o âmbito da recepção - o local ocupado pelo aparelho de TV no espaço doméstico, a legitimidade que as emissões televisivas possuem no seio da família, os horários e programações preferidas, o grau de atenção/dispersão com que se assiste TV, entre outros indicadores -, pois inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo, através da simulação do contato, quando a TV interpela a família, convertendo-a em seu interlocutor, e da retórica do direto, dispositivos que organizam o espaço da televisão sobre o eixo da proximidade e da magia de ver (GOMES, 2011, p. 5).

Me debruço, nesta dissertação, sobre inquietações estéticas e políticas acionadas principalmente pela performance de cantoras mulheres, de uma segunda geração de artistas da

música brega (SOARES, 2017). A questão geracional e sua relevância para este trabalho serão melhor explorados posteriormente. Esses dois momentos que guiaram minha experiência sobre o brega recifense coincidem com os eixos estéticos propostos por Thiago Soares (2017) para lidar com a falta de arquivo formal do brega – afinal, trata-se de um gênero musical feito, majoritariamente, na periferia, para as classes sociais menos financeiramente favorecidas e, sendo assim, é submetido à mesma falta de valorização institucional que seus fruidores. Aquilo que se convém chamar de brega surge por volta dos anos 1970, com uma geração de cantores e músicas cafonas (ARAÚJO, 2002), tendo Reginaldo Rossi como principal expoente. O termo brega, até então utilizado como categoria valorativa, que carregava um forte teor de adjetivação pejorativa, passa a ser utilizado para denominar, sem deixar de, por vezes, subjugar e minorprezar, um gênero musical e cantores como Adilson Ramos e, posteriormente, Banda Labaredas e Conde e Banda Só Brega. Nessa fase, ganha destaque o homem sexualmente voraz, “garanhão”, com performances e canções que incidem cada vez mais em temas como a vida desregrada, traições e bebedeiras, mas sempre com um tema em comum: o amor ultrarromântico e as decepções amorosas.

A primeira geração do brega, apesar de importante para que tenhamos em mente as transformações estéticas e disputas simbólicas que se apresentam em um gênero musical como o brega, impregnado por elementos pertinentes para o debate sobre gênero, classe e raça, não é o objeto de discussão primordial deste trabalho. Isso porque, cerca de trinta anos depois das primeiras aparições de Reginaldo Rossi e sua consagração como grande cancionista romântico local e nacional, surge uma geração de cantoras que, de certo modo, abrem espaço para a encenação de questões femininas na música brega. Cantoras como Michelle Melo, Eliza Mell e Palas Pinho entram em cena com uma geração de artistas mulheres que se articulam para constituir uma espécie de “resposta aos cortejos masculinos” (SOARES, 2017, p. 42). Essas cantoras, estando em palco, deixam de ser simplesmente o objeto de inspiração do cancionista romântico e passam a cantar, elas mesmas, sobre suas experiências. Elas não somente deixam de ser apenas cantadas para, de fato, aparecer em cena, e personificam a mulher que questiona o homem e que põe em pauta seus desejos, anseios e frustrações.

Novamente, coloco meu local como fã na discussão. Isso porque este trabalho busca discutir, de forma central, questões de gosto e valor, e como esses afetos constroem dinâmicas identitárias de forma conjunta entre fãs, artistas, performances, manifestações nas redes

sociais e outras mídias. Este trabalho se inicia, provavelmente, nesses momentos de minha infância, dos quais sequer consigo lembrar, em que as cantoras do brega me fascinaram a ponto de causar em mim certo desconforto com o novo e com aquilo que não estava acostumado a ver, até então, com suas ambivalências performáticas que iam, ao mesmo tempo, do revolucionário ao reacionário.

Iniciei o mestrado movido pela forma de pensar a performance como uma episteme, uma forma de conhecer o mundo e de transmitir e armazenar conhecimento, como sugere Diana Taylor (2013). A autora afirma que “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentimento de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”” (TAYLOR, 2013, p. 27). Através dessa perspectiva, me interessava – e ainda interessa – saber de que forma as cantoras do brega, por meio de suas aparições midiáticas e de elementos como voz e gestualidade.

É a esse eixo estético ao qual me refiro quando falo das mulheres na música brega, chamado de “brega pop” (FONTANELLA, 2005). Esse termo distingue mais claramente o universo estético que gira em torno da música brega das grandes cidades do Norte e Nordeste, diferenciando-o do que se chama de brega (ou a música cafona) no Sul e Sudeste do país, acarretando num processo de “jovialização” do gênero musical, que fez com que ele adentrasse ainda mais fortemente junto à juventude recifense. (FONTANELLA, 2005). Do ponto de vista musical, argumenta Fontanella, o ritmo mais acelerado e dançante apresentado pelas bandas paraenses como a Calypso, com as coreografias elaboradas da vocalista Joelma, os casais de dançarinos, sempre em palco, e os figurinos exóticos, entre outros elementos estéticos típicos do ritmo, adequava-se às apresentações para grandes públicos de origem popular e chegou ao contexto do Recife recebendo o nome de Brega Pop, numa espécie de tomada de posição sonora e estética destes novos artistas (com bandas como a Metade, Ovelha Negra e Brega.com) em relação ao brega consagrado por nomes como Reginaldo Rossi.

Esse eixo estético se articula com a centralidade feminina nas bandas e surge a partir de uma série de aproximações com o tecnobrega paraense, com a mudança de sede da Banda Calypso do Pará para o Recife. Ele coincide, também, com o protagonismo feminino nos vocais das bandas do forró cearense. Para Thiago Soares, o marco inicial desse segundo eixo

do brega seria a alta aderência popular à canção “Amor de Rapariga”, cantada por Palas Pinho, vocalista da Banda Ovelha Negra.

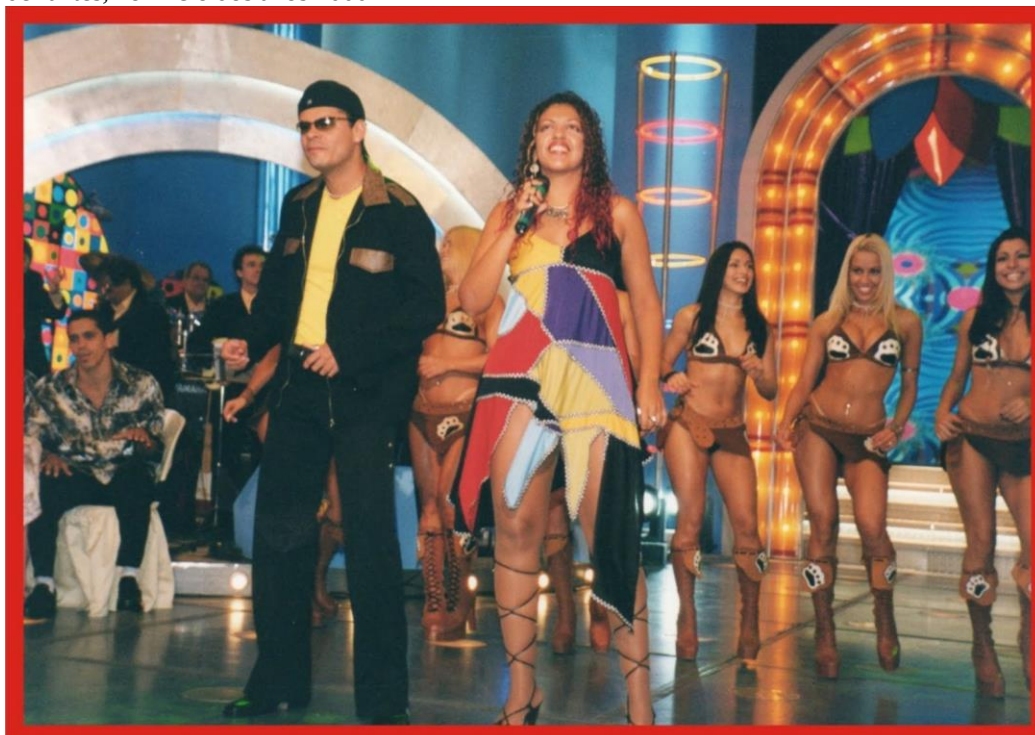
O grupo musical teve seu auge entre os anos 2000 e 2001. A cantora Palas Pinho, inclusive, foi quem deu lugar a Michelle Melo na Banda Metade, grupo com o qual a segunda obteve talvez a maior notoriedade entre as cantoras no cenário musical pernambucano, incluindo, ainda, aparições a nível nacional e o título de “Rainha do Brega”, que será posteriormente discutido nesta dissertação. Palas, com seu figurino chamativo, aparecia como “uma mulher negra, de cabelos cacheados e roupas, muitas vezes, preta, com lantejoulas” (SOARES, 2017, p. 42). É Palas quem inicia um caminho para o diálogo entre o romantismo do homem e a sexualidade da mulher, acentuando, principalmente, a encenação da esposa traída, ao cantar que “todo homem quer uma mulher só sua”.

É nesta fase que a dança assume papel central no gênero musical, essencialmente para ser executada em casais. Os músicos, por sua vez, abusam de arranjos e formas provenientes de ritmos caribenhos e do forró, mas utilizam batidas mais aceleradas e da guitarra para criar o efeito desejado de sensualidade. É a partir desse processo de preocupação com aspectos plásticos da imagem e adaptação estética à TV que as cantoras de brega começam a ocupar o espaço central nesta cena musical, intensificando um processo de celebração quase que inerente à cultura popular massiva.

É nesse momento, talvez, que se constroem os primeiros modelos de uma estética da diva do brega. Há, também nesse momento, um princípio de projeção nacional do brega pop, com apresentações das cantoras em programas de rede nacional, a exemplo de uma participação da banda Ovelha Negra no programa Sabadaço com Gilberto Barros, da TV Bandeirantes. Esses modos de celebração dos artistas de brega, assim, também dialogam com a ideia de haver representantes de uma certa identidade periférica para além das divisas estaduais. Como diz Fontanella (2005),

Artistas que seguem carreira solo ou vocalistas de bandas são tratados como verdadeiros ídolos de subúrbio, com direito a fã clubes e demonstrações de histeria coletiva durante suas aparições. Na maioria dos casos, é possível fazer paralelos entre os principais artistas solo bregas e ícones da cultura massiva. Michelle Mello, ex-vocalista da Banda Metade, recentemente lançou-se em carreira solo, seguindo um modelo de “divas” da música Pop como Madonna ou Whitney Houston. [...] Já Kelvis Duran, autor de Chama a Patricinha utiliza figurinos, coreografias e uma presença de palco que parecem misturam Michael Jackson com Ricky Martin (FONTANELLA, 2005, p. 24).

Figura 1 – Palas Pinho e Banda Ovelha Negra em apresentação no programa Sabadaço com Gilberto Barros, da TV Bandeirantes, no início dos anos 2000



Fonte – Blog Banda Ovelha Negra

Contemporâneas a Palas Pinho surgem Eliza Mell e Michelle Melo, duas das cantoras que mais se assemelham ao chamado brega pop. Nos parágrafos seguintes, farei uma breve introdução sobre as duas cantoras, para que, a partir da carreira e da estética das duas, o leitor possa se aproximar e partilhar tanto dos objetos aqui mencionados e das discussões propostas quanto, talvez, dos afetos que movem a escrita desta dissertação.

Nascida na Zona Norte do Recife, um dos maiores redutos dos artistas da música brega, Michelle Melo talvez seja uma das cantoras que mais se apropriou dos elementos estéticos do brega pop em sua trajetória profissional. Com uma carreira poucos anos mais recente que a de Palas Pinho, ela chega ao brega com um forte diálogo com a estética teatral de “divas” da música pop, como Mariah Carey e Madonna, frequentemente citada por ela própria como grandes inspirações para a construção de suas performances. Madonna, inclusive, é a quem Michelle Melo é constantemente comparada. A cantora afirma, de forma reiterada, se inspirar nas cantoras do pop estadunidense para montar suas apresentações, seja na dança, na forma de cantar ou no visual de sensualidade exacerbada, figurinos chamativos e lúdicos.

A ela, além do título de “Madonna do Brega”, numa espécie de reterritorialização da diva pop, foi concedido o de “Rainha do Brega”. Tal titulação, inclusive, é um dos principais

pontos de discussão desta pesquisa, visto que demarca, sobretudo, hierarquias e disputas simbólicas dentro e fora do gênero musical brega. Sobre Michelle Melo, Soares (2017) diz que ela encena a “mulher-piriguite”, uma resposta a uma estética masculina que ostenta a sexualização de seus corpos e do seu sexo. Enquanto Palas Pinho evoca a “esposa”, a “mulher oficial”, inclusive ao cantar que “amor de rapariga não vinga, não”, sua canção de maior sucesso, Michelle Melo aciona o que se aproxima muito mais da “destruidora de lares”, sempre sexualizada, suave e sorrateira, em letras que presentificam o cenário do motel e da amante que, ao dizer “essa noite eu vou ser toda sua, toda nua”, convida o homem a provar do prazer que ela pode lhe dar.

O “personagem Michelle Melo”, em consonância com a figura da mulher apaixonada, que chora pelo homem e, na cama, lamenta pelo medo de perder seu amado. É interessante analisar as flutuações das encenações de Michelle, que ora se propõe a questionar o homem, como símbolo sexual, mas também como a “esposa” que cede aos seus apelos e chora pela sua presença.

Percebemos, enquanto encenação performática, o encontro entre a ideia da diva pop internacional e a piriguite de periferia presentificado na figura de Michelle Melo, que é chamada também de “Madonna do Brega”, em função de uma postura assumidamente sexualizada nos seus shows. A cantora performatiza, na periferia do Recife, a imagética sexualizada e extremamente feminina das divas internacionais, evocando, inclusive, em seus shows, referências a Madonna, Britney Spears, Shakira e Janet Jackson. (SOARES, 2017, p. 110)

O figurino de Michelle Melo sempre contribuiu para fazer com que sua associação com as cantoras estadunidenses se tornasse ainda mais aparente e, ainda, para a construção de sua personagem em cima dos palcos (Fig. 2). A “mulher-piriguite” se presentifica por meio da voz sussurrada, do cabelo loiro e comprido que, por tempos, fez parte do imaginário sexual de modelo feminino a ser seguido, do corpo voluptuoso e das roupas curtas, coloridas e chamativas, que parecem ter sido moldadas por entre as curvas da cantora para valorizar ainda mais o físico dela. O piercing no umbigo, que marcou uma tendência entre as jovens do início dos anos 2000 e que foi consagrado por cantoras como Britney Spears e Christina Aguilera, também está presente no figurino de Michelle Melo.

Constantemente, ao ser perguntada sobre a forma como se veste, Michelle Melo costuma explicar que os figurinos utilizados desde o início de sua carreira sempre foram, majoritariamente, desenhados por ela mesma, especialmente no início da carreira, e,

posteriormente, pelo figurinista Cassiano Silva, responsável pela indumentária de toda sorte de cantoras e bandas da música brega. No início, no entanto, as roupas eram costuradas pela própria Michelle Melo, sempre pensando em outros aspectos plásticos de suas apresentações. Elementos de palco, como a luz e as roupas dos bailarinos, para ela, precisam se “comportar” em harmonia com aquilo que ela veste. Adornos mais lúdicos, como coroas, tiaras, capas e outros elementos também sempre se fizeram presentes no figurino da “Madonna do Brega”.

Figura 2 – Michelle Melo com figurino de apresentação



Fonte – Reprodução da internet

Já Eliza Mell, olindense, diz que começou a cantar aos 5 anos de idade. Negra e filha de pais evangélicos, a igreja, para ela, teve grande importância na formação como cantora e como musicista, principalmente porque, segundo ela própria, a religião atuou na formação de diversos cantores no núcleo familiar dela. No brega, ela começou no ano 2000, aos 20 anos de idade, numa banda chamada Poligamia. Foi nesse grupo musical que ela gravou *Ânsia*, canção que, até os dias atuais, ainda é a que mais marcou a carreira dela. Foi com o sucesso dessa canção que ela e os antigos participantes da banda Poligamia fundaram o grupo Brega.com, com o qual Eliza permaneceu até 2012, quando decidiu seguir carreira solo.

Desde o início de sua carreira, Eliza Mell, apesar de se associar fortemente ao gênero romântico que, nos anos 2000, dominava o mercado da música brega no Grande Recife, seguiu padrões estéticos diferentes dos de Michelle Melo, sua contemporânea. Tentando não cair em binarismos, acredito que essa mudança tenha a ver, também, com disputas simbólicas que, aqui, serão apresentados ao longo dos capítulos. Com visual mais sóbrio, Eliza nunca investiu de forma mais intensiva na produção de videocliques e figurinos chamativos e mais elaborados ou mesmo em coreografias, como era o caso de Michelle Melo. Isso não fez, no entanto, que a sensualidade, tão presente na entrada das mulheres no brega recifense, não estivesse presente na carreira de Eliza.

Enquanto Michelle Melo emulava a “mulher-piriguetete”, a destruidora de lares sorrateira e sensual, Eliza Mell parecia se conectar mais diretamente com o personagem da mulher regenerada, que abandona a vulgaridade para tornar-se a esposa. Um exemplo disso é “Garota de Programa”, uma das primeiras e mais famosas canções da carreira dela. Nos versos, Eliza canta que deixou de ser uma profissional do sexo, “uma qualquer”, para tornar-se mulher de um homem só.

Figura 3 – Eliza Mell em ensaio fotográfico inspirado nos anos 1950



Fonte – Reprodução da internet

Apresentadas as duas cantoras que, neste trabalho, ocupam papel central na formação das redes de afetos e construções identitárias, introduzo, agora, o percurso seguido ao longo

dos anos de desenvolvimento desta pesquisa. O argumento construído no início do mestrado, se baseava em pensar as aproximações entre cantoras como Michelle Melo, Palas Pinho e Priscila Senna estéticas semelhantes às divas estadunidenses da música pop, numa tendência que, para mim, coincidia com o que o pesquisador israelense Motti Regev chama de “cosmopolitismo estético” (2013), como os trânsitos e elementos expressivos utilizados por diferentes culturas para revelar proximidade de outras, em direção a um senso estético global e transnacional. O trabalho incluía, ainda, a cantora Priscila Senna, que surge em meados de 2009, como então vocalista da banda Mysstura do Calypso, cuja grafia era escrita com um “y” e dois “s”. Ela desponta com a música “Meu Novo Namorado”, canção que alavancou o grupo e lançou Priscila Senna como um dos maiores nomes do brega do Recife¹. A canção fala sobre uma mulher que, depois de ser abandonada pelo namorado, dá a volta por cima e alcança uma revanche a partir do empoderamento de seu próprio corpo. No mesmo ano, Priscila deixou a Mysstura do Calypso para, em fevereiro de 2009, fundar a banda Musa do Calypso, agenciada pela Luan Produções, produtora por trás de nomes como Luan Santana, Garota Safada e Magníficos. Nas leituras e pesquisas no desenvolvimento das hipóteses formuladas no primeiro projeto de pesquisa, me vi arrebatado por um disparo midiático, a briga citada no início deste texto, envolvendo Michelle Melo e Eliza Mell, que me causou toda a sorte de inquietações e me distanciou daquilo que, inicialmente, me propus a discutir – não deixando de lado as questões relacionadas ao cosmopolitismo estético na música brega, pois elas, de forma alguma, não podem ser ignoradas ao tratarmos de um gênero musical periférico. O episódio ao qual me refiro foi protagonizado por Eliza Mell, em 18 de outubro de 2018, quando, apresentando-se junto com outras três cantoras do projeto Amigas do Brega², é questionada pelo apresentador Marcos Silva, no programa Tarde Legal, da TV Nova Nordeste, um dos vespertinos dedicados ao brega na televisão pernambucana, sobre a existência de um conflito entre ela e Michelle Melo. O trecho desta polêmica foi publicado no YouTube pela primeira vez no dia 20 de outubro de 2018³, dois dias após a sua exibição na

1 Em matéria publicada no jornal Folha de Pernambuco, a cantora falou sobre os 10 anos de carreira, completados em 2019, e citou parcerias com artistas de projeção nacional, como Xand Avião, e de comparações com artistas da música sertaneja, como Marília Mendonça. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/musica/2019/09/05/NWS,115471,71,581,DIVERSAO,2330-MUSA-BREGA-PRISCILA-SENNACELEBRA-SEUS-DEZ-ANOS-CARREIRA.aspx>>. Acesso em 15 de setembro de 2019.

2 O projeto Amigas do Brega é formado por quatro cantoras que fizeram sucesso principalmente no início dos anos 2000, em Pernambuco, considerado de maior efervescência para a produção do “brega pop” (FONTANELLA, 2005), ritmo mais acelerado e dançante, centrado na figura da cantora e numa certa performance da diva pop. A formação inicial do grupo era composta por Palas Pinho, Dany Myler, Dayanne Henrique e Isa Falcão, que foi substituída por Eliza Mell.

3 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=wJ9hsbIlmE0&t=79s>. Acesso em 5 de agosto de 2019.

televisão. O acontecimento mencionado, que será melhor explorado no primeiro capítulo desta dissertação, gerou uma série manifestações, entre diferentes atores sociais (artistas, produtores, celebridades e fãs), que nos direciona ao debate sobre como uma atuação performática em rede age na forma de reconhecimento dos valores consagrados em determinados gêneros musicais. As reações foram desencadeadas, principalmente por causa do bordão “tem gogó, querida?”, a partir de uma frase dita por Eliza Mell ao questionar as habilidades de canto de Michelle Melo.

É preciso pontuar a importância que os programas de auditório da televisão pernambucana representa na cadeia produtiva do brega. No início dos anos 2000, o gênero musical ocupava um espaço nobre na programação dos atrativos televisivos locais, sempre no horário de almoço - uma tradição que se perpetuou em Pernambuco a partir de atrativos como Muito Mais (TV Jornal), Tarde Legal (TV Nova Nordeste) e Tribuna Show (TV Tribuna), verdadeiros agenciadores do gênero na capital pernambucana. Por vezes, a televisão ultrapassa o papel de mediadora e passa, também, a tornar-se agenciadora no processo produtivo do brega no Recife. O jornalista Flávio Barra, quando foi apresentador do programa Tribuna Show, chegou a iniciar uma carreira como cantor de brega, lançando clipes e canções. Um caso envolvendo assédio sexual de menores pelo apresentador Denny Oliveira⁴, nos bastidores do programa Muito Mais, na TV Jornal do Commercio, em 2006, foi um dos motivos para o fim de inúmeros programas de TV. O Tarde Legal, onde a polêmica que motiva este texto ocorre, é apresentado na TV Nova Nordeste, emissora de baixo alcance na Região Metropolitana do Recife, evidenciando ainda mais a importância da disseminação em rede do incidente através das redes sociais digitais.

Foi a partir da desavença entre Michelle Melo e Eliza Mell, e inspirado pelo trabalho de Simone Pereira de Sá (2013; 2014) acerca dos tensionamentos entre territorialidades digitais percebidas como sistemas culturais articulados em redes sociotécnicas, que percebi pontos de discussão latentes no tocante à forma como diferentes atores performatizam seus

4 O escândalo começou com processos judiciais movidos pelo Ministério Público de Pernambuco contra o Sistema Jornal de Commercio de Comunicação, grupo proprietário da TV Jornal, onde era transmitido o programa Muito Mais. As alegações eram de que a empresa permitiria a entrada de menores de idade desacompanhados dos pais ou responsáveis legais. Posteriormente, Denisson Oliveira Lima, que era diretor e apresentador do programa, foi acusado de estuprar uma adolescente e de atentado violento ao pudor contra outras três menores, além de ter oferecido bebida alcoólica a menores. Alguns concursos eram promovidos no Muito Mais e, em dois deles, o Kelly Key e RBD Cover, menores disseram ter sido abusadas sexualmente e constrangidas. O Ministério Público também denunciou o mestre e assistente do programa, Cristiano dos Santos Costa, por atentado violento ao pudor e estupro presumido de duas adolescentes de 13 anos no concurso Banda Calypso. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/12/condenado-pela-justica-apresentador-denny-oliveira-anuncia-retorno.html>>. Acesso em 31 de maio de 2020.

gostos e valores em relação à presença feminina no brega. A autora percebe especificidades comunicacionais à luz do que propõe Bruno Latour (2000 e 2005) na Teoria Ator-Rede, para compreender como fenômenos culturais midiáticos que emergem nas periferias brasileiras (como as danças de passinho, os videoclipes amadores e as performances musicais registradas com celulares) engendram redes que conectam atores humanos e não-humanos, construindo elos e sobretudo controvérsias e disputas simbólicas em ambientes digitais.

O procedimento metodológico proposto neste trabalho conecta-se à maneira com que Pereira de Sá se utiliza de Latour para compreender as tessituras performáticas nas redes de música pop periféricas, elencando rastros que nos permitem identificar atores que catalisam controvérsias musicais, biográficas e mercadológicas travadas entre Michelle Melo e Eliza Mell e, de forma mais abrangente, entre diferentes gerações de cantoras no brega, além das próprias reações de fãs e antifãs (AMARAL, 2012), que travam guerras simbólicas acerca dos produtos midiáticos.

Acreditamos, assim, ser possível abrir possibilidades para dar conta de diferentes prismas de uma controvérsia, de sua complexidade e da maneira com que estas disputas agem nas performances musicais. O que propomos é enxergar o próprio brega como um campo de batalha constante, em que atuam, em diferentes instâncias, atores humanos e não humanos, que vão desde a instância de produção ao mercado e à própria fruição da música popular massiva em tempos de internet.

Como ferramenta metodológica para apreensão deste fenômeno, acrescentamos ao trabalho os estudos de performance a partir de Taylor (2013), de forma a enxergar os objetos não como postos em uma dicotomia, mas como partes de uma cultura incorporada capaz de compartilhar conhecimento. Além disso, nos interessam os trabalhos de autores que discutem a performance de gosto, formação de identidades sociais e disputas simbólicas, a exemplo de Hennion (2001, 2002 e 2011), Bourdieu (2007) e Frith (1996). Além disso, Douglas Kellner (2001) contribui para a discussão a partir de sua ferramenta teórico-metodológica de crítica diagnóstica, que considera elementos biográficos e documentais nos produtos culturais como formas de visualizar assimetrias como de gênero, raça e classe na própria sociedade.

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da

indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. (KELLNER, 2001, p. 9)

Utilizaremos, também, como fio condutor da discussão aqui proposta, palestra e debate promovidos pelo Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop) com as cantoras integrantes das Amigas do Brega, no dia 28 de agosto de 2019. No evento, realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, as cantoras, ao falarem sobre suas próprias experiências como mulheres na música brega recifense, abrem uma rica gama de possibilidades de discussão, especialmente acerca de elementos como voz, disputas geracionais e, indissociavelmente, questões de gênero.

O primeiro capítulo desta dissertação diz respeito ao disparo midiático que nos abriu as possibilidades de discussão, a partir da criação do bordão “tem gogó, querida?”, numa breve análise das disputas travadas pelos fãs e antifãs na internet, e como essas reações se constituem e reverberam através da geração de memes, imagens e gifs amplamente disseminados nas redes sociais. O segundo capítulo busca lidar com inquietações causadas por um dos principais elementos levantados durante a polêmica citada: a voz. De forma mais abrangente, buscamos discutir o que se aciona quando se evoca a voz como instância primordial para a (des)construção de uma performance. No terceiro capítulo, nossa intenção é discutir de que forma o envelhecimento e questões geracionais implicam numa disputa, até mesmo, mercadológica, e como as encenações do feminino aciona disputas de valores na música brega.

2 CONTROVÉRSIAS E DISPUTAS SIMBÓLICAS NA MÚSICA BREGA

2.1 O brega como gênero musical e categoria valorativa

Antes de nos debruçarmos, de fato, à problemática que motiva este texto, é preciso ter em mente dois pontos principais para o desenvolvimento deste trabalho: o que nós chamamos de brega e a posição da mulher nesse movimento. A própria nomenclatura brega, por si só, se baseia numa natureza controversa. O termo, muito além de se referir a um gênero musical, denota, ainda, uma categoria estética e valorativa utilizada, majoritariamente, para deslegitimar algo ou alguém. O dicionário Michaelis, por exemplo, sintetiza o adjetivo como sendo referente ao “que ou aquele que não tem maneiras elegantes ou revela pouco refinamento e mau gosto; cafona”⁵. Quando se trata do gênero musical, são classificados como brega os artistas e grupos musicais que têm bases estéticas que derivam de vertentes de cantores que, desde a década de 1960, começaram a ser conhecidos como cafonas⁶ (ARAÚJO, 2002).

Por gênero, entendemos, aqui, um conjunto de aspectos mercadológicos, semióticos, sociais e culturais. Não obstante, a própria ideia de gênero musical na música popular massiva está ligada, também, a processos de mediação presentes no consumo musical, além da própria atuação de fãs, produtores, músicos e críticos. Em “À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva”, Janotti Júnior (2003) argumenta que ideia de gênero está, muitas vezes, ligada a um senso de “exclusividade, conhecimento e familiaridade com uma espécie de 'arqueologia musical’” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 35-36).

Desta maneira, estão em jogo: 1) regras econômicas e relações de consumo, produção, difusão e audição; 2) regras semióticas e suas estratégias de produção de sentido, que vão desde o texto musical à ideia de que algo é considerado autêntico em detrimento a outra expressão musical e 3) regras técnicas e formais; como habilidades que músicos de cada

5 Disponível em: <michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/brega>. Acesso em 22 de julho de 2019.

6 A palavra cafona, diz Araújo (2002), deriva do termo italiano “cafône”, utilizado para designar um indivíduo humilde, vilão, tolo. “Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão ‘cafona’ subsiste hoje como sinônimo de ‘brega’, que, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar ‘coisa barata, descuidada e malfeita’ e a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários’ (ARAÚJO, 2002, p. 20).

gênero pressupõe, instrumentos são necessários e tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos e outros aspectos tecnicamente musicais.

De fato, pode-se até pensar que um gênero musical só é claramente definido (tem todos os seus segredos revelados) no momento em que cessa de existir, no momento em que não é mais exclusivo. [...]Os prazeres proporcionados pela música popular massiva, os valores, gostos e afetos que ela comunica, em geral, estão relacionados com “estórias” que elas contam sobre os consumidores potenciais dos diversos gêneros que compõem o cenário do consumo musical na cultura contemporânea. Assim, quando examinamos o modo como os elementos musicais produzem sentido (o som, a voz, as letras, o ritmo), nós não podemos deixar de relacioná-los com os códigos de gênero: os prazeres da cultura popular massiva são prazeres inscritos (parcialmente) nos gêneros midiáticos (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 35-36).

Dito isso, é preciso, agora, situar a transformação do termo brega de categoria valorativa a gênero musical – não necessariamente nessa ordem e de forma diacrônica – começa a ser usado, de forma pejorativa, para designar os cantores e obras que se baseiam num forte apelo sentimental e num romantismo exacerbado, ligados à estética do bolero e das baladas românticas latino-americanas. As letras das canções, majoritariamente, tratam de temas presentes no cotidiano das classes sociais menos abastadas. Paulo César de Araújo (idem) associa a desqualificação da música e desses cantores brega, grupo que inclui artistas como Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e Odair José, ao fato de se tratarem, majoritariamente, de pessoas oriundas de camadas sociais populares e pessoas comuns, que, até mesmo por falta de instrução básica, não eram considerados cantores de protesto ao regime militar, ao contrário de consagrados nomes da Música Popular Brasileira como Gilberto Gil, Elis Regina e Caetano Veloso, conhecidos por sua contribuição artística durante os anos de chumbo da ditadura militar.

A época em que despontam os cantores cafonas coincide, inclusive, com um período de hiato na Música Popular Brasileira, entre 1968 e 1978, durante a plena validade do Ato Institucional nº 5, que, entre uma série de decretos autoritários e repressivos, instituiu a censura prévia de música, cinema, teatro e televisão, bem como da imprensa e outros meios de comunicação.

No fim dos anos 70, uma nova geração de músicos cafonas ocupa o lugar do “brega” na música popular. Esta nova onda é composta por artistas como Sidney Magal, Agepê, Peninha, Fábio Júnior, Amado Batista, Gilliard e Carlos Alexandre. Em Pernambuco, cantores como Adilson Ramos e Reginaldo Rossi atingiram grande sucesso entre as camadas mais populares, sempre na estética da leitura pernambucana do cancionário romântico. Para Thiago Soares (2017), pode-se pensar Reginaldo Rossi como um símbolo de um primeiro momento

histórico da música brega em Pernambuco, ao estabelecer, nos anos 1980, uma relação espiral com outros artistas populares contemporâneos de dimensões nacionais. Estas relações posicionam a música brega num constante acionamento entre o pop nacional e global, especialmente ao levar em conta os diálogos entre “suas instâncias locais, desvelando as questões que parecem dar conta das formas que tanto periferias quanto sujeitos subalternos sempre estiveram atentos aos movimentos cosmopolitas” (SOARES, 2017, p. 38).

Figura 4 – Reginaldo Rossi em ensaio para a revista Veja



Fonte – Reprodução/Revista Veja

Considerando as estratégias discursivas dos artistas ligados à música cafona – e, então, brega – pode-se observar associações entre a estética brega e o camp, pensado pela autora estadunidense Susan Sontag (1964) como uma forma de leitura e estetização do mundo a partir da predileção pelo exagero e pelo artifício e por um hedonismo audacioso e espirituoso.

Ao falarmos que um determinado tipo de música é brega, acionamos, intrinsecamente, uma série de valores, tensões sociais e outros elementos que fazem com que aquela música, especificamente, possa ser chamada de brega. É neste ponto que reside a complexidade de se tomar o brega como um gênero musical. Isto porque, a princípio, o que serve como base estética para classificar canções como brega é o teor excessivamente romântico, sentimental e melodramático comum a essas produções. Entretanto, o que se convém chamar de brega

abrange uma enorme gama de ritmos e outros aspectos sonoros. O bolero, o calipso, a rumba, as baladas e até mesmo o samba podem ser, facilmente, classificados como música brega, a depender de uma gama de elementos sociais e semióticos que os perpassam.

Esses elementos, como nos diz Jeder Janotti Júnior (2005), não necessariamente têm a ver com os aspectos musicais de uma determinada canção. Ao propor bases para a análise da música popular massiva através da noção de gênero midiático, Janotti Júnior argumenta que o consumidor organiza e reconhece as valorações dos produtos culturais, também, a partir de elementos textuais das canções. É assim com os chamados arquigêneros do campo da música, como o rock e a MPB, cuja classificação depende muito mais de aspectos sociológicos e ideológicos do campo da produção e recepção que de estratégias textuais ligadas ao campo da sonoridade. “Intérpretes como Raul Seixas e Cássia Eller são rotulados como roqueiros, mesmo que, em determinadas canções, a sonoridade se aproxime do universo musical da MPB” (JANOTTI JÚNIOR, 2005, p. 7).

Apropriando-se da discussão suscitada por Simon Frith (1996) acerca dos gêneros musicais, Janotti Júnior, no texto “À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva” (2003), demarca a importância de levar em conta, durante o mapeamento de um determinado gênero musical, as “convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de mercado (como uma música é embalada) e convenções sociais (quais valores e ideologias são incorporadas em determinadas expressões musicais)” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 7). Entretanto, o autor afirma, ainda, que fixar regras genéricas para a abordagem de gênero musical vai de encontro com as constantes mutações e divisões de subgêneros, que acontecem frequentemente quando se trata da música popular massiva. Estão em jogo, desta maneira, aspectos mercadológicos, sociológicos e semióticos, que se manifestam, majoritariamente, em três campos:

1 - Regras econômicas que envolvem as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical.

2 - Regras semióticas que abarcam as estratégias de produção de sentido e as expressões comunicacionais do texto musical, além da conformação de valores ligados ao que é considerado autêntico em detrimento da música 'cooptada', ao modo como as expressões musicais se referem a outras músicas e como diferentes gêneros trabalham questões ligadas aos modos de enunciação, às temáticas e às letras.

3 - Por último, e não menos importante, regras técnicas e formais; como convenções de execução do punk ou do rap, habilidades que cada gênero pressupõe dos músicos, quais instrumentos são necessários ou tolerados, ritmos, alturas sonoras nas relações entre voz e instrumentos, entre palavra e música (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 6).

É importante demarcar, aqui, que o brega também pode ser encarado como uma instância valorativa. Como citado anteriormente, autores como Paulo César de Araújo (2002) discutem a desqualificação dos cantores cafonas desde a década de 1950. É importante ter isso em mente para pensar as assimetrias e disputas simbólicas que se apresentam já de início, quando se trata de um gênero musical oriundo da periferia que, ao longo do tempo e, inclusive por causa das controvérsias aqui apresentadas, se espraia para outras instâncias de consumo e de circulação.

Tomamos como deixa a discussão acerca da música brega para trazer, ainda, algumas notas sobre a presença feminina no gênero musical. A entrada de Palas Pinho no cenário da música brega pode ser vista como um dos primórdios da centralidade feminina no gênero, sobre o qual este trabalho se debruça. Como citado anteriormente, em seu trabalho, Soares (2017) delinea três categorias estéticas para o reconhecimento do brega ao longo de décadas. A segunda, pós-cancioneiro romântico e pré-MCs, é justamente baseada nas cantoras, que dialogam com os cortejos masculinos, mas é cantando sobre a mulher, seus sofrimentos, seus amores e, principalmente, seus prazeres, a que se dedica um grupo de cantoras que surge no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Soares percebe a canção “Amor de Rapariga” como uma espécie de marco inicial desse segundo eixo estético da música brega, principalmente por causa da grande notoriedade alcançada pela canção. O movimento ao qual participam as cantoras, chamado de brega pop, se baseia, ainda, na celebração de vocalistas de bandas e de artistas que seguem carreira solo, como é o caso de cantores como Kelvis Duran e Michelle Melo e suas relações performáticas que os aproximam de astros do pop internacional como Michael Jackson e Madonna, respectivamente. Com figurinos e coreografias que lembram artistas da cultura pop estadunidense, os artistas tornaram-se ídolos da cena musical brega recifense, acarretando um processo de celebração de figuras da periferia em contextos específicos. Como pontua Fontanella (2005):

Artistas que seguem carreira solo ou vocalistas de bandas são tratados como verdadeiros ídolos de subúrbio, com direito a fã clubes e demonstrações de histeria coletiva durante suas aparições. Na maioria dos casos, é possível fazer paralelos entre os principais artistas solo bregas e ícones da cultura massiva. Michelle Mello, ex-vocalista da Banda Metade, recentemente lançou-se em carreira solo, seguindo um modelo de “divas” da música Pop como Madonna ou Whitney Houston. [...] Já Kelvis Duran, autor de Chama a Patricinha, utiliza figurinos, coreografias e uma presença de palco que parecem misturar Michael Jackson com Ricky Martin (FONTANELLA, 2005, p. 24).

É nesse período que uma espécie de tomada de posição sonora e estética é adotada por novos artistas, focando suas produções principalmente na centralidade feminina, inicialmente

com a vocalista Palas Pinho e a fundação da Banda Metade e, anos depois, a saída de Palas para fundar a Banda Ovelha Negra e entrada de Michelle Melo na Banda Metade. Em 2007, surge a banda Mysstura do Calypso com Priscilla Sena, que posteriormente fundaria, em 2009, a Banda Musa. É nesta fase que a dança, por exemplo, também assume papel importante no gênero. Os músicos, por sua vez, abusam de arranjos e formas provenientes de ritmos caribenhos e do forró, mas utilizam batidas mais aceleradas e da guitarra para criar um certo efeito de sensualidade.

De volta a Palas Pinho, a cantora iniciou a carreira em bandas de forró e, segundo ela, tornou-se a “primeira mulher a cantar sensualmente no brega”, com o “Melô da Língua”, lançado quando ela ainda era a vocalista da Banda Metade, antes do lançamento de “Amor de Rapariga”. Na cena regional, esse movimento é definido por Thiago Soares como uma espécie de “resposta” aos cortejos masculinos (SOARES, 2017).

A mulher que questiona o homem, mas também cede a seus apelos, que sofre porque descobre a amante, mas que também é amante, encena matrizes do amor romântico [...] “Amor de Rapariga”, cantada pela Banda Ovelha Negra, que narra o debate entre uma esposa e uma amante pelo amor de um homem, pelo caráter inusitado do “palavrão” no título e também pela abertura à temática da infidelidade com tom essencialmente popular e chulo, fazem com que a canção alcance públicos mais amplos. “Amor de rapariga não vinga, não/ Não tem sentimento, não tem coração”, verso cantado pela diva bregueira Palas Pinho, ecoava pelas ruas do Centro do Recife, nos anos de 2001 e 2002 (SOARES, 2017, p. 42).

Como citado anteriormente, o surgimento de Michelle Melo dialoga com uma performance diferenciada de feminilidade que as que, até então, dominavam os palcos na música brega recifense. Na tradição do funk carioca, essa figura é agenciada pela imagem da “mulher-pirigüete” (SOARES, 2017). Michelle Melo quebra com a ideia construída por Palas Pinho da esposa, mulher que sofre pelo homem. Melo, por sua vez, aparece na outra ponta dessa relação, como a “destruidora de lares”, sempre sexualizada, suave e sorrateira, responsável pelo fim do casamento alheio. A voz, neste caso, é potencializada como ferramenta de sedução, com gemidos e sussurros incorporados às canções. Segundo Soares, este trânsito funcionou como um “fator de diferenciação da dinâmica vocal de artistas femininas do forró e da axé music – mais ‘gritados’, digamos”. (SOARES, 2017. p. 109).

De volta à discussão acerca do dinamismo do brega como gênero musical, um exemplo desse movimento é a própria entrada da cantora Michelle Melo em espaços que vão além da cena brega. Desde sua primeira apresentação de projeção nacional, realizada no

programa Central da Periferia, apresentado por Regina Casé na TV Globo⁷, em 2006, Michelle Melo foi, talvez, a primeira mulher a alcançar notoriedade nacional na música brega. O programa teve seu primeiro episódio gravado no Morro da Conceição, periferia da Zona Norte do Recife, um dos locais de maior efervescência do gênero musical. Cerca de 1.500 pessoas assistiram à gravação, no palco construído pela equipe de produção, em que também apresentaram-se a banda Vício Louco, o DJ Dolores – um dos fundadores do movimento Manguebeat –, dois maracatus e outros artistas tidos como “representantes” da música pernambucana. A apresentação foi realizada pouco tempo após o parto da filha de Michelle, fato anunciado por Casé como a “primeira apresentação depois de dar à luz, ainda com os pontos da cesariana, ainda amarrada com uma cinta”. Com um figurino esvoaçante e completamente na cor branca, a cantora iniciou a apresentação da música “Batom”, um de seus principais sucessos, carregada pelos dançarinos (FIG. 5), gritando a frase “de Pernambuco para todo o Brasil”.

Em entrevista ao quadro “É Pipoco”, do NETV, jornal local transmitido pela TV Globo Recife, a cantora fala sobre a apresentação reiterando essa espécie de celebração dos cantores da música brega, desta vez, em cadeia nacional. “Eu tinha 15 dias de operada. Meti a cinta e disse aos meninos: agora vocês me carreguem no palco. ‘Mi, você tá operada’. ‘Eu não quero saber, me joguem lá em cima, eu vou entrar como uma diva’”, disse. Foi a partir desta apresentação que a cantora foi chamada, pela primeira vez, de “Madonna do Brega”, pela própria Regina Casé, devido às semelhanças estéticas entre as duas artistas.

Figura 5 – Michelle Melo carregada por dançarinos no programa Central da Periferia



Fonte - Reprodução do YouTube

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nEtrpPMMMjQ>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

Segundo Michelle Melo, adotar uma estética semelhante à tradição das divas pop estadunidenses foi uma forma de criar o “personagem Michelle Melo”. “Sempre fui cinéfila, via muitos filmes americanos e via shows de cantoras de lá. Ao entrar na Banda Metade, quando tinha 20 anos de idade, precisava criar uma personagem que fosse sensual e romântica, mas forte e decidida. Ela é ela e acabou-se. Como uma proteção para a Michelle de fora dos palcos, que tem uma autoestima não tão grande. É sempre essa mulher que me habita quando estou cantando”, afirmou, durante entrevista realizada para o desenvolvimento da monografia “Bateu a química: a estética do videoclipe e o cosmopolitismo estético na cena musical brega do Recife” (FERREIRA JÚNIOR, 2017).

Entretanto, mesmo com a notoriedade alcançada por Michelle Melo, alguns espaços “institucionais” seguiram sem ser ocupados, seja por ela ou por qualquer outro cantor minimamente ligado à música brega. A virada de ano entre 2018 e 2019 foi a primeira vez que o palco principal do Recife, localizado na Praia de Boa Viagem, recebeu algum artista brega. Historicamente, os convidados para comandarem a contagem regressiva sempre foram os “medalhões” da música pernambucana, especialmente os cantores e grupos ligados ao frevo, como Elba Ramalho, Alceu Valença e Nena Queiroga, que, em 2019, decidiu convidar um grupo de mulheres, de diferentes trajetórias musicais, para subir ao palco junto com ela, incluindo Michelle Melo. Aliás, a escolha dos artistas para o réveillon parece seguir o padrão repetido durante o carnaval na capital pernambucana, quando o Marco Zero, principal atração turística do Centro do Recife, se torna o principal polo de folia na capital pernambucana, ou mesmo aos editais públicos de fomento, como o Fundo de Incentivo à Cultura (Funcultura), gerido pelo governo do estado.

A estratégia de Michelle Melo, de aliar-se a “medalhões” da música que, institucionalmente, é valorizada e financiada como música pernambucana, pode ser associada ao que Pereira de Sá (2019) argumenta sobre os feats, colaborações entre artistas ou grupos musicais, como forma de consolidar a chamada rede de música pop periférica. Como diz Pereira de Sá (2019), “os feats permitem uma soma de divulgação, além da ocupação de diferentes faixas e segmentos de público” e, “no caso de artistas brasileiros almejando a conquista de mercados internacionais, contar com a intermediação de artistas e gêneros musicais já familiares nesses mercados é de grande ajuda” (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 3). Da mesma forma, ao convidar Michelle Melo e outras cantoras para cantar com ela, Nena Queiroga, lembrada principalmente por seu trabalho com o frevo e, por vezes, com o forró,

joga com uma certa atualização dos gêneros musicais mais antigos e, de certa forma, folclóricos de Pernambuco.

Pereira de Sá (2019) retoma o trabalho de Herschmann e Trotta (2007) sobre a prática de apadrinhamento no samba como estratégia de sociabilidade e de mercado, construindo hierarquias e relações de poder dentro de uma determinada coletividade. “Se, por um lado, para o apadrinhado, o aval é uma forma de conseguir – mais rapidamente – um espaço no mundo da música, por outro, para o padrinho, é uma estratégia a fim de reafirmar sua condição de liderança para a comunidade que produz e que consome samba” (HERSCHMANN e TROTTA, 2007, p. 145). Assim, Nena Queiroga, sendo de uma geração anterior à de Michelle Melo e representando gêneros musicais que surgiram antes e tendem a ser consumidos por gerações mais velhas, encontra uma sobrevida que vai além da simpatia institucional que o poder público já tinha sobre ela. Ela passa a ser atração, não apenas por ser simbólica, mas por trazer consigo algo mais popular e “descolado”.

Sendo assim, a estratégia de mercado de Michelle Melo, ao tomar para si o rótulo de representante do brega em novos mercados, parece bastante eficaz, ao lançar luz sobre seu nome e sobre o “movimento brega”. Entretanto, para que isso seja possível, é preciso diluir as fronteiras que separam o brega do frevo e de outros gêneros musicais “dignos” de palco no Marco Zero do Recife. Se, por um lado, é a “Rainha do Brega” que canta para milhões de pessoas no Galo da Madrugada, por outro, “Baby Doll” ou “Batom”, canções com as quais Michelle Melo ganhou notoriedade, são trocadas por “Frevo Mulher” ou qualquer canção da MPB com acordes transformados em frevo ou forró para tornarem-se mais dançantes que a versão original.

Portanto, seja o brega pensado como categoria estética ou como gênero musical, isso significa, antes de tudo, lidar com fluxos e dinâmicas repletas de controvérsias e agenciamentos, que incluem desde os hibridismos entre o local e o global a questões de classe social e de baixa e alta cultura. Isso porque música e som não podem ser vistos de forma desconectada dos contextos econômicos, políticos e sociais dos quais fazem parte. Como diz Georgina Born (2013), é preciso observar a mediação social da música e do som, porque, em primeiro plano, a música produz microsocialidades de performance; aciona comunidades imaginárias que agregam ouvintes em coletividades virtuais de identificação de gosto; é atravessada e reflete formações sociais maiores, como hierarquias e estratificações de classe, idade, gênero, raça, etnia e religião e por último, a música é mediada por uma gama de

formações institucionais que permitem sua própria produção, reprodução e transformação, a exemplo de estruturas de mercado e a própria dinâmica capitalista.

2.2 Controvérsias e disputas simbólicas nas redes sociais

Como anteriormente citado, Michelle Melo e Eliza Mell são duas cantoras pernambucanas ligadas à música brega e conhecidas na cena local como grandes expoentes de uma segunda geração do gênero musical, grupo de artistas que fez sucesso principalmente na primeira metade dos anos 2000. A música brega consolidou-se em Pernambuco como um dos gêneros musicais mais característicos da periferia, especialmente no Recife e sua Região Metropolitana, trazendo consigo uma estética que perpassa não apenas a música, mas também dança, moda, lazer, consumo e estilo de vida (FONTANELLA, 2005). No sistema de produção midiática, a música brega opera em meio a uma gama de disputas simbólicas que atuam para engendrar valores e gostos dentro de contextos musicais específicos. Este capítulo se debruça sobre uma discussão midiática protagonizada por duas cantoras de brega para apontar questões ligadas a valores consagrados nas performances na música popular a partir da formação de uma controvérsia em rede.

A polêmica à qual nos referimos tem início quando Eliza Mell, apresentando-se junto com outras três cantoras do projeto Amigas do Brega, no dia 18 de outubro de 2018, é questionada pelo apresentador Marcos Silva, no programa Tarde Legal, da TV Nova Nordeste, um dos vespertinos dedicados ao brega na televisão pernambucana, sobre a existência de um conflito entre ela e Michelle Melo. Na ocasião, para “munir” a sua pergunta, o apresentador exhibe o trecho de uma entrevista anterior em que Michelle Melo, que se intitula “Rainha do Brega”, afirma que o mal-entendido decorre de um acontecimento em que ela (Michelle) teria sido acusada de mandar retirar os músicos emprestados num show de Eliza Mell porque esta teria se atrasado. Michelle Melo justifica que o atraso na apresentação teria feito chocar com o horário de seu próprio show e, por isso, ela “não pode fazer nada a não ser chamar de volta seus músicos”. A disputa, segundo Melo, foi parar no âmbito judicial após uma transmissão ao vivo no Instagram da opositora, em que Eliza a chama de “rainha da putaria”, ironizando o título constantemente ostentado por Michelle (“rainha do brega”) e a forma sexualizada na qual Michelle Melo sempre baseou suas performances e por meio da qual obteve grande notoriedade na cena brega no Recife.

De volta a Eliza, no programa Tarde Legal, a polêmica segue com a negação das acusações de Michelle Melo. Em resposta, a cantora afirma que “não precisou da banda de ninguém”, que não se atrasou e que a banda foi chamada quando ela já estava “com o pé no palco”, acusando Melo de tentar fazê-la descumprir contratos. É nesse momento que, irritada, Mell questiona as habilidades de canto de Michelle Melo, tentando desqualificá-la, acima de tudo, pelo mérito musical. Demonstrando um certo conservadorismo acerca de suas considerações sobre música, voz e até mesmo performance, a cantora Eliza Mell ostenta sua educação formal em música ao dizer que, enquanto Michelle Melo não pudesse conversar com ela “sobre o que é uma clave de sol, uma clave de fá, uma clave de dó; cantar em vários idiomas, em qualquer tom”, ela não precisaria “nem olhar para mim”.

O trecho desta polêmica foi publicado no YouTube pela primeira vez no dia 20 de outubro de 2018⁸, dois dias após a sua exibição na televisão. O disparo midiático mencionado aciona uma série de manifestações, entre diferentes atores sociais (artistas, produtores, celebridades e fãs), que nos direciona ao debate sobre como uma atuação performática em rede age na forma de reconhecimento dos valores consagrados em determinados gêneros musicais. Ao apresentar os estudos de performance para compreender o potencial cênico de fenômenos midiáticos, Diana Taylor (2013) propõe encarar a performance como episteme, ou seja, camada formadora de repertórios e transmissora de conhecimentos centrados no corpo e transmitidos também a partir dele. De acordo com a autora, “aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (TAYLOR, 2013, p. 17). As performances seriam atos de transferência que perpassam memória e formam tecidos e identidades sociais. A autora reforça a importância da teatralidade (ou seja, o inusitado da ação, a forma com que atores encenam seus dramas, o tom, o gestual e a própria narrativização da trama) no engajamento em torno dos acontecimentos midiáticos.

Toma-se o desentendimento entre as duas cantoras, portanto, como um agenciador performático na tessitura narrativa de acontecimentos em rede no contexto das disputas na música brega que migra da televisão para a internet e mesmo para os palcos durante apresentações das duas artistas. Culmina com a ampla disseminação do bordão “tem gogó, querida?”, frase proferida por Eliza Mell, ao final de sua explicação em tom raivoso e

8 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=wJ9hsbIlmE0&t=79s>. Acesso em 5 de fevereiro de 2019.

revanchista, que viraliza através da geração de memes e gifs amplamente disseminados nas redes sociais.

Como ferramenta metodológica para apreensão deste fenômeno, acrescentamos, aos estudos de performance já mencionados a partir de Taylor, indicativos oriundos de Pereira de Sá (2013; 2014) acerca dos tensionamentos entre territorialidades digitais percebidas como sistemas culturais articulados em redes sociotécnicas. A autora percebe especificidades comunicacionais à luz do que propõe Bruno Latour (2000 e 2005) na Teoria Ator-Rede, para compreender como fenômenos culturais midiáticos que emergem nas periferias brasileiras (como as danças de passinho, os vídeos amadores e as performances musicais registradas com celulares) engendram redes que conectam atores humanos e não-humanos, construindo elos e sobretudo controvérsias e disputas simbólicas em ambientes digitais.

O procedimento metodológico proposto neste capítulo conecta-se à maneira com que Pereira de Sá se utiliza de Latour para compreender as tessituras performáticas nas redes de música pop periféricas, elencando rastros que nos permitem identificar atores que catalisam controvérsias musicais, biográficas e mercadológicas travadas entre Michelle Melo e Eliza Mell. Acreditamos ser possível abrir possibilidades para dar conta de diferentes prismas de uma controvérsia, de sua complexidade e da maneira com que estas disputas agem nas performances musicais.

A Teoria Ator-Rede (TAR) foi inicialmente pensada numa tentativa de desenvolver uma nova teoria do social e também é conhecida como “sociologia da tradução”, “sociologia da inscrição”, ou “sociologia das associações”. Bruno Latour (2004) é apenas um de seus principais pensadores, com seu livro “Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede”, que discute a formação de redes entre atores sociais humanos e não humanos, fazendo com que o social seja, assim, compreendido a partir de conexões e associações e encarado como um domínio da realidade superior aos indivíduos. O autor defende que o “social” não pode ser construído como uma espécie de material ou domínio e, assim, assumir a tarefa de fornecer uma “explicação social” de algum outro estado de coisa. Criticando os sociólogos do social, ele afirma que as ciências sociais devem se preocupar não somente em assumir como tarefa central a de justificar a generalização de enquadramentos, fazendo com que o social pudesse ser facilmente movimentado entre o “local”, ou “micro”, e o “global”, ou “macro”, enquanto as associações procuram discorrer sobre a forma como os atores, ou actantes, se associam, para evitar a injusta e, por vezes, ineficiente generalização:

O argumento deste livro pode ser definido de maneira simples: quando os cientistas sociais acrescentam o adjetivo “social” a um fenômeno qualquer, aludem a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno. Não há nada de errado com esse emprego da palavra se ela designa aquilo que já está agregado, sem acarretar nenhuma declaração supérflua sobre a natureza do que se agregou. Surgem problemas, no entanto, caso “social” passe a significar um tipo de material, como se o adjetivo fosse comparável, grosso modo, a outros termos como “de madeira”, “de aço”, “biológico”, “econômico”, “mental”, “organizacional” ou “linguístico”. Então, o significado da palavra se perde, pois ela agora designa duas coisas inteiramente diversas: primeira, um movimento durante um processo de agregação; segunda, um tipo específico de ingrediente que se supõe diferir de outros materiais. O que tenciono fazer no presente livro é mostrar por que o social não pode mais ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma “explicação social” de algum outro estado de coisas. Embora semelhante projeto tenha sido produtivo e talvez necessário no passado, deixou inteiramente de sê-lo graças, em parte, ao êxito das ciências sociais. Na fase atual de seu desenvolvimento, já não é possível precisar de ingredientes que entram na composição do domínio social. (LATOUR, 2004, p.17-18).

Uma das contribuições da TAR, que, neste trabalho, assume importância central nos argumentos discutidos é o conceito de controvérsia. Como discutida no âmbito da sociologia das associações, a controvérsia pode ser vista como local privilegiado para se observar a formação das redes e a atuação dos actantes. Ela se torna uma ferramenta metodológica para a análise de disputas, dissensos, assimetrias e conflitos. Ela pode ser vista como uma força centrífuga, que se espraia do centro para os lados, que, aos olhos de um observador, assume o formato de uma estrela, cujos raios vão e vêm, em inúmeras associações.

Um dos principais estudiosos da TAR no Brasil, André Lemos (2013) explica, no livro “A comunicação das coisas: Teoria Ator-Rede e cibercultura”, os principais termos e conceitos da teoria, já que o próprio Bruno Latour utiliza um léxico específico para aproximar o leitor da teoria. Os actantes, segundo ele, são os atores humanos e não humanos que, durante as associações, produzem movimentos e diferenças. Já os intermediários são responsáveis apenas por transportar sem modificar as associações e sem fazer com que outros atores se manifestem. A rede, em si, é o próprio movimento de associação e de formação do social. Como diz André Lemos:

- 1 - A controvérsia é sobre um objeto técnico, mas não se reduz ao objeto puro e simplesmente técnico, já que esse não existe. Todo objeto é social e deve ser visto pelas suas relações;
- 2 - As soluções são sempre múltiplas e sem direção dada de antemão, já que envolvem a negociação entre diversos actantes que são eles mesmos redes, eventos híbridos
- 3 - As forças tendem a se equilibrar nas negociações ao longo da controvérsia, esfriando-a, criando estabilizações (chamadas de “caixas-pretas”) (LEMO, 2013; p. 108-109).

É importante deixar claro, no entanto, que minha intenção é utilizar a maneira de pensar proposta por Latour como inspiração como abordagem teórico-metodológica de análise das associações e das relações de forma contínua, como forma de tentar desburocratizar ou evitar os generalismos aqui citados anteriormente. No entanto, não pretendo utilizar a cartografia das controvérsias como ferramenta duramente metodológica neste trabalho. Não pretendo, assim, construir um mapa das controvérsias de maneira estruturada como se convencionou a fazer por alguns estudiosos do campo. Interessa, sim, rastrear os atores e as formas como eles se relacionam para a formação de coletivos e redes sociotécnicas, mas de forma contínua, inacabada e sempre em movimento, como a própria natureza da controvérsia e do disparo midiático aqui descrito e analisado.

Por causa disso, recorro, também, aos estudos de Simone Pereira de Sá, que tem recorrido, entre outras coisas, sobre a importância das “tretas”, como termo tipicamente brasileiro, territorializado e ambientado nas redes sociais para a análise da formação de redes sociotécnicas, principalmente no funk. Nesse caso, a “treta” traz um teor mais maleável ao conceito de controvérsia, além de ser, desta maneira, também ligada à jocosidade, ao humor e à brincadeira, comuns às redes sociais e aos objetos aqui analisados.

Em seu trabalho intitulado "Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica", Pereira de Sá (2017) propõe, a partir da lista dos dez videocliques mais vistos no YouTube, ao longo dos anos entre 2012 e 2015, cartografar rastros de atores humanos e não humanos na formação de sensibilidades e fruições em rede da música brasileira pop periférica. Como defende a autora, as redes sociais, e, sobretudo, o YouTube, tanto no caso da rede de música brasileira pop periférica quanto na discussão proposta em nosso trabalho, constituem agentes fundamentais na articulação de redes formadas por gêneros musicais que se mesclam através do contato por meio da internet. No caso aqui apresentado, propomos encarar o YouTube – e outras redes sociais, como Twitter e Instagram, onde reverberam, frequentemente, as polêmicas formadas pelos objetos aqui analisado – tanto como uma espécie de ambiente catalisador de disputas, engajamentos, afetividades e formação de alianças, quanto, ator-agente dentro das dinâmicas comunicativas que se estabelecem.

Como exercício metodológico, propõe-se mapear rastros que atuam numa polêmica midiática para formar uma rede sociotécnica, deslocando a interpretação do fenômeno dos objetos em si para como estes objetos “atuam”, construindo assim também pistas sobre a

performatividade de atores sociais em disputas simbólicas em rede. Este debate aproxima-se de uma pragmática do gosto, como define Antoine Hennion (2011), reverberando de que forma o gosto – e como ele é performado – age para a formação de redes. Trata-se da contraposição à discussão trazida por Pierre Bourdieu (2007), que toma o gosto como algo de caráter mais estritamente ligado a classe social e, portanto, menos “moldável”. Esta “virada” permite reconhecer os limites de uma abordagem sociológica de um fenômeno midiático que lida com atores sociais oriundos de periferias de grandes centros urbanos brasileiros.

Para Hennion, a sociologia se apressa no desenvolvimento de um conceito acerca do gosto, porque, de acordo com Bourdieu, o gosto - e o desgosto - seria sempre baseado no gosto dos outros, com a recorrente presença de um mediador, um introdutor, que desperte, o amador, a constituição do gostar. Nesse processo unilateral, a agência do próprio amador seria ignorada e retirada de uma instância de construção coletiva. Diz o autor: “não há gosto enquanto se está só diante dos objetos, não existe amador que saiba de início apreciar as boas coisas, ou que simplesmente saiba aquilo que ama” (HENNION, 2011, p. 267).

A seguir, propomos articulações entre pragmática do gosto e a noção de cena musical para compreender como os espaços codificados por músicos, fãs e admiradores de gêneros musicais formam uma “cultura de afinidades” que incide valores e engajamentos em rede.

2.3 Performance de gosto e dinâmicas identitárias

Quando falamos de cantoras de origem subalterna e periférica, mostra-se ainda mais importante considerar as relações sociais, mas também estéticas e especialmente aquelas impostas pelo meio aos atores de determinado gênero ou cena musical. Ao falar de cena musical, tomamos como base a discussão iniciada por Will Straw (2006), que analisando cenário musical nos anos 1990, argumenta que as cenas podem ser pensadas como grupos demarcados por uma espacialidade cultural, onde coexistem diversas formas de práticas musicais que interagem entre si de múltiplas formas e compartilham referências estéticas de um ou mais gêneros. São espaços organizados onde “gostos e hábitos minoritários são perpetuados, apoiados por redes de instituições de pequena escala, como lojas de discos e bares especializados” (STRAW, 2006, p. 13). Nessas cenas, “culturas de afinidade encontram coerência pela lenta elaboração de protocolos éticos que devem ser seguidos por aqueles que se movem por esses espaços” (idem).

Acrescentemos ao debate das cenas musicais o da sociologia do gosto, em que Pierre Bourdieu (2007) argumenta que o campo da arte é constituído por agentes em disputa que estão sempre envolvidos numa discussão sobre autoridade, legitimidade cultural e capital simbólico, sendo este último adquirido de maneira não institucionalizada pelo indivíduo. Pereira de Sá (2014), em suas considerações acerca da sociologia do gosto, ao comentar sobre as afetações e relações de amor de fãs com a música, contrapõe a perspectiva de Bourdieu, de que o gosto cultural "vem de berço" e seria intrínseco à hierarquia de classes sociais, à proposta de Hennion (2001), que toma como base a dimensão performática do gosto, além do papel de mediadores culturais e do caráter coletivo na formação do gosto.

Cultivar o gosto por um gênero ou estilo musical é um processo ou um evento - sempre inacabado, sempre em construção – onde as noções de afeto ou de paixão não podem ser colocadas de lado pelo pesquisador. Processo no qual actantes atualizam esses afetos e sensações a partir de mediações bastante heterogêneas – do álbum tocado no MP3 ao show ao vivo, por exemplo – que atuam como mediadores a fim de dar concretude à experiência musical de maneiras múltiplas (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 8).

Essas perspectivas nos interessam ao pensar a natureza das disputas acionadas a partir do caso “tem gogó, querida?”, especialmente a suposta desqualificação de uma cantora, proposta por outra, durante uma controvérsia. Simone Pereira de Sá (2014) entende que “as redes são constituídas por materiais heterogêneos; e os atores (também chamados de actantes) definem-se como qualquer agente mediador que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 4). O que é defendido pela autora é que os fenômenos comunicacionais são compostos por uma ampla gama de interações que inclui humanos e, de forma não menos importante, elementos não humanos.

Ela propõe, então, cartografar os rastros dos atores na constituição das redes sociotécnicas. Em artigo sobre os problemas de utilizar a noção de cena musical virtual, a autora argumenta que, no trabalho de um pesquisador, cartografar os rastros dos atores como mediadores na constituição das redes sociotécnicas é uma tarefa primordial. Isso porque, segundo Pereira de Sá, o próprio pesquisador “se torna, ele mesmo, mais um mediador ao identificar e fazer falar, através de seus textos, os diversos atores de uma rede, multiplicando os pontos de vista e as controvérsias” (PEREIRA DE SÁ, 2013, p. 36). Buscando, portanto, os rastros de atores em fenômenos midiáticos, sejam eles humanos e não-humanos, é possível analisar de que forma eles constituem coletivos performáticos, formam alianças e atuam como mediadores nas controvérsias em torno das cenas musicais.

É sobre esta perspectiva que nossa investigação se debruça para tentar enfatizar a importância de visualizar os fenômenos em sua articulação dentro de uma rede. Nossa proposta é a de encarar a desavença midiática entre Michelle Melo e Eliza Mell como forma de deslocar as caixas-pretas para abrir novas possibilidades de discussão dentro da música brega de Pernambuco.

“A expressão caixa-preta é usada em cibernética sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixinha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, senão o que nela entra e o que dela sai. (...) Ou seja, por mais controvertida que seja sua história, por mais complexo que seja seu funcionamento interno, por maior que seja a rede comercial ou acadêmica para a sua implementação, a única coisa que conta é o que se põe nela e o que dela se tira” (LATOUR, 2000, p. 14).

2.4 Engajamento de fãs e formações de rede

No início de sua carreira, na Banda Metade, Michelle Melo ganhou notoriedade pelo teor ultrarromântico e sexualizado de suas canções. Quase sempre com letras com duplo sentido, a cantora utilizava dos sussurros como estratégia vocal essencial para suas performances no palco. Suas apresentações também foram marcadas por coreografias e figurinos arquitetados para evocar um ideal feminino que remonta às divas da música pop estadunidense⁹. A própria Michelle constantemente afirma basear suas performances em cantoras do pop mainstream, como Britney Spears, Mariah Carey e mesmo Madonna, a quem é comparada de forma elogiosa. Ao falar pela primeira vez sobre a polêmica com Eliza Mell, Michelle Melo afirma que moveu uma ação criminal contra a cantora por ter sido chamada de “rainha da putaria” durante uma live do Instagram de Mell.

A forma jocosa como, supostamente, Eliza Mell insulta Michelle Melo diz respeito à postura adotada durante toda a carreira de Michelle, como a “mulher-piriguete” (SOARES, 2012, p. 8). Desde seu tom de voz, mais “baixo” e sussurrado, ela encena um ideal de mulher marcado pela sexualidade e pela reivindicação do prazer feminino. Soares argumenta que a piriguete, em contrapartida à figura do cafuçu - por ele descrita como o homem viril, de camadas populares, ligeiramente rude e de grande competência sexual – é, muitas vezes, moralmente condenada.

9 “Algo que sempre chamou a atenção em Michelle, além da vivacidade em palco, é a forma como ela sempre afirmou dialogar com influências estéticas e performáticas provenientes de figuras consagradas da cultura pop. Desde o início da carreira, Melo foi intitulada, seja pela mídia pernambucana a “Madonna do Brega”, em referência à cantora estadunidense” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 2).

O que parece consensual é de que piriguete é uma classificação de mulheres conhecidas por estarem na balada, geralmente solteiras, que escolhem com quem e quando querem “ficar”, autossuficientes e que não se importam com a opinião alheia. A piriguete não costuma ser bem vista pelo público feminino e muitas vezes nem mesmo com o masculino. Taxada de vulgar, ocupa um espaço de identidade invisível, uma vez que reforça um deslocamento de um certo caráter moral e de um habitus socialmente inscrito. Trata-se de uma expressão bastante usada de forma cômica, em tom de brincadeira (SOARES, 2012, p. 5).

A própria Michelle afirma que, ainda menor de idade, iniciando a carreira no brega, precisou “inventar um personagem” para tentar proteger-se dos olhares moralistas. “Michelle Melo é um personagem. Como é que eu ia subir num palco, em frente a centenas de pessoas, e ia gemer? Precisei inventar Michelle Melo”, diz a cantora¹⁰.

A partir desse caso é possível observar diferentes encenações e valores na performance de gênero. O feminino, mesmo dentro de um ecossistema relativamente pequeno e de proximidade entre os diferentes atores, é disputado pelas cantoras. Longe de tentar impor padrões estéticos distantes de dar conta da complexidade performática e de gênero de movimentos como o brega recifense, é curioso perceber como Eliza Mell, que teria chamado Michelle Melo de “rainha da putaria”, no início de sua carreira também transitou entre a figura da mulher “oficial” e da própria piriguete.

Em “Ânsia”, o primeiro grande sucesso de Eliza Mell, ainda como vocalista da banda Brega.com, a cantora lamenta o amor prometido e não recebido em versos como “você jurou pra mim que vai me amar / eu não consigo mais te esperar / a ânsia foi maior e eu me entreguei a outro alguém”, mas também celebra a satisfação sexual e o amor encontrado a partir do adultério, em trechos como “passamos uma noite de amor / nossos corpos se envolvendo foi tão bom / você jurou demais e não me deu amor/ o homem que eu encontrei me fez feliz / e me abriu todas as portas do amor / me fez uma mulher realizada / e me tirou todas as dúvidas do amor”.

Outra canção de Eliza Mell que encena uma mulher desviante dos padrões morais foi “Garota de Programa”, em que a cantora diz que deixou de ser “uma qualquer”, saindo do patamar considerado vergonhoso, moralmente errado e sem valor. Nessa canção, ela narrativiza os sofrimentos da vida como profissional do sexo e da forma como a personagem por ela encenada desliza entre performances de gênero ligadas ao feminino. “Deixei de ser

10 A frase foi dita durante entrevista feita com a cantora durante o desenvolvimento da monografia “Bateu a química: A estética do videoclipe e o cosmopolitismo estético na cena musical brega do Recife” (FERREIRA JÚNIOR, 2017).

garota de programa / deixei de ser uma qualquer / pois eu fiz com você loucuras na cama / e o telefone peguei quem sabe um dia ligar”.

Percebe-se, portanto, que há um conjunto de conveniências performáticas nas encenações do feminino na música brega. Personagens como esposas, amantes, piriguetes, mulheres “da noite” e garotas de programa são constantemente acionadas nas narrativas das canções, em tramas ficcionais que podem ser acionadas discursivamente para cancelar endereçamentos mais moralistas ou disruptivos.

É interessante debater também como a discussão entre Michelle Melo e Eliza Mell transita entre diferentes meios, já que foi iniciada na televisão durante apresentação musical; migrou para as “fofocas” entre os artistas do gênero musical nas redes sociais; voltou para a televisão nas referências das duas em programas locais; espalhou-se na internet, com a constante reapropriação por internautas dos bordões e “memes” produzidos pela discussão e em seguida, é reiterado na gravação de um DVD, que, por sua vez, foi publicado no YouTube antes mesmo de tornar-se mídia física. Os fãs, nesse caso, e a própria internet e o dispositivo televisivo, são atores essenciais para a percepção do fenômeno do brega, e em especial a controvérsia à qual nos referimos neste trabalho, a partir da formação de uma rede sociotécnica. Neste caso, atuam tanto atores humanos – os fãs e as artistas – e as mídias nas quais eles agem.

O desabafo midiático de Eliza Mell serve como o catalisador que desencadeia afetações e reações numa rede que extrapola até mesmo os ciclos sociais em que convivem os fãs, sejam eles de Michelle Melo ou de Eliza Mell. Dias depois da entrevista concedida por Eliza Mell na TV Nova Nordeste, Michelle Melo publicou uma foto no Instagram¹¹ em que, apontando para a própria garganta, ela veste uma camiseta com a frase “gogó, tem gogó, kerida?” (FIG. 6). Na legenda, ela escreve “‘A paz vem de dentro de você mesmo. Não a procure à sua volta...’ Quando a vida te der um limão, transforme em uma limonada #Ficaadica”, seguida por as inúmeras hashtags e marcações de empresas que denotam as parcerias e patrocínios que ajudam Michelle a subsidiar sua carreira artística. A utilização dessas hashtags e ostentação de patrocinadores também chancelaria, para Michelle, um certo capital simbólico frente à colega de profissão.

11 Em 5 de janeiro de 2019, a foto acumulava mais de 17 mil curtidas. Disponível em: <www.instagram.com/p/Bp0O05oHgQ1>. Acesso em 5 de fevereiro de 2019.

Figura 6 – Postagem de Michelle Melo com camisa ironizando o caso “tem gogó, querida?”



Fonte – Reprodução do Instagram

Na imprensa pernambucana, jornais locais repercutiram a polêmica e tentaram “explicar” aos leitores o que se passava, especialmente por causa da popularidade dos memes no Twitter e em outras redes sociais digitais. O portal OP9 se referiu à discussão entre as duas cantoras como “a ‘arenga’ mais quente do brega”¹², enquanto o site LeiaJá limitou-se a dizer que “Michelle Melo debocha de cantora”¹³ omitindo o nome de Eliza ao noticiar a publicação da foto-resposta de Melo às acusações de Eliza Mell. Pela própria trajetória de Michelle Melo, na ocasião da polêmica, a então “rainha do brega”, percebe-se como portais jornalísticos adotaram a versão de Michelle e omitiram a irrupção crítica de Eliza Mell.

O bordão citado por Eliza obteve notoriedade nacional principalmente a partir do Twitter, mas também por meio de grupos no Facebook voltados à comunidade LGBT+, como

12 Disponível em: <op9.com.br/pe/pop9/michelle-melo-rebate-eliza-mell-camiseta-afrontosa>. Acesso em 6 de fevereiro de 2019.

13 Disponível em: <leiaja.com/cultura/2018/11/06/tem-gogo-querida-michelle-melo-debocha-de-cantora>. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

o LDRV, e do fórum Pandlr¹⁴. O grupo LDRV foi criado em 2013, para postar tirinhas e memes produzidos sobre cantoras da música pop, principalmente de Lana Del Rey, cujo nome inspirou a sigla que titula o grupo. Ao longo dos anos, o grupo tornou-se espaço para desabafos, pedir dicas e conversar sobre coisas do cotidiano. As histórias postadas são chamadas de "tours" e cada novo membro precisa ser aprovado por alguém que já esteja no grupo. Em seu auge, o LDRV chegou a contar com 1,2 milhão de membros. Em agosto de 2019, tinha mais de 434 mil. O fórum Pandlr, por sua vez, é oriundo da rede social Orkut e teve início como uma comunidade da rádio Jovem Pan dedicada à discussão de objetos da cultura pop, especialmente a música pop. Frequentemente, usuários do fórum republicam os vídeos de Eliza Mell e Michelle Melo, ironizando as duas cantoras e comparando o caso a desavenças famosas da cultura pop, como Taylor Swift e Katy Perry.

Tanto o grupo do Facebook LDRV quanto o fórum Pandlr foram criados e contam com grande presença do público LGBTQ+ e têm como prática mais constante a devoção às divas do pop. As capas e fotos de perfil de ambas as ferramentas oscilam entre imagens de cantoras estadunidenses e os *memes* mais recentes e populares entre seus participantes. Lady Gaga, Lana Del Rey, Britney Spears e Taylor Swift são algumas das cantoras que já figuraram a capa do LDRV e que aparecem, frequentemente, nos tópicos mais comentados entre os participantes.

Durante a já citada entrevista na qual Eliza responde ao apresentador sobre a polêmica entre as duas cantoras, ela afirma, sobre Michelle Melo, que “ela não tem fã, ela tem uma gangue, quadrilha, que ataca as pessoas na rede social”. Sobre a relação entre fãs e engajamento acerca dos produtos culturais, Jenkins (2008) argumenta que os fandoms se constituem, principalmente, a partir de uma paixão cercada de disputas, que pode ser observada na forma como esses atores encenam sua performance de gosto por meio dos compartilhamentos, reapropriações ou mesmo nas reações dos haters¹⁵ acerca das aparições de artistas vistos como “inimigos” daqueles que são alvo de seus afetos.

Amaral (2012) ao debater o ativismo de fãs e haters argumenta que através das “guerras simbólicas” entre fãs e antifãs, existe uma questão de identidade que se revela no campo do discurso encenado pelos atuentes. Enquanto alguém que atua como não-fã simplesmente não liga para determinado artista, o antifã encontra sua distinção e constrói sua performance a

14 Disponível em <pandlr.com/forum/30-pan/forum/topic/off-voce-conhece-a-briga-que-gerou-o-bordao-tem-gogo-querida/>. Acesso em 15 de junho de 2019.

15 Personagens que se dedicam a odiar os artistas tanto quanto os fãs os amam.

partir do gosto “diferenciado” por desvalorizar o artista. Nesse ponto, segundo Amaral, ambos anti e fã atuam de forma parecida. É o que pode ser observado no momento em que Eliza fala sobre a dita “quadrilha virtual” de Michelle Melo.

Fãs e antifãs são dois lados da mesma moeda. A fama de um determinado artista sempre causa o efeito de criação de odiadores (haters). Uma das hashtags que os fãs estavam utilizando tem a ver diretamente com isso: #maiorespeitomenosinveja e está relacionada com duas categorias maniqueístas do comportamento humano. Onde quer que haja um fã, haverá um antifã ou hater, é parte da dinâmica. No Brasil, os torcedores/fãs de futebol são um exemplo sintomático. A diferença é que com o crescimento da popularização da internet no país, ambos os grupos (fãs e antifãs) tornam-se mais visíveis, bem como as possibilidades de arquivamento dessas discussões para pesquisas ou para objetivos mercadológicos. As apropriações e usos dessas redes como o Twitter amplificam esse tipo de engajamento (AMARAL, 2012, online).

Na controvérsia entre as cantoras de brega, Eliza Mell afirma não querer ouvir “um pio” sobre a desavença com Michelle Melo. Sua gestualidade, bem como as expressões faciais que utiliza, tornaram-se, assim como o bordão, fontes inesgotáveis de reapropriações na internet, seja por usuários da internet ou mesmo pela indústria da qual fazem parte das duas cantoras. Um exemplo é o cartaz da festa Bregalize (FIG 7.), realizada em dezembro de 2018, que teve as Amigas do Brega como uma das atrações. O frame do vídeo no momento em que Eliza diz não querer ouvir sequer “um pio” foi utilizado, no fundo da imagem que contém informações sobre o evento, para comunicar ao público que havia poucos ingressos restantes à venda.

Figura 7 - Cartaz da festa Bregalize



Fonte – Reprodução do Instagram

Outro exemplo da forma como Eliza Mell, como *meme*, se dissipou na internet é uma postagem também de dezembro de 2018, feita no perfil do blogueiro Hugo Gloss (FIG. 8), que acumula mais de 12 milhões de seguidores. O perfil em questão se dedica a publicar atualizações sobre celebridades e novidades da cultura pop em geral. No post, o bordão “tem gogó, querida?” é adaptado para elogiar a cantora estadunidense Miley Cyrus, em um vídeo gravado durante uma performance numa boate em Londres, no Reino Unido¹⁶. É interessante pensar a forma como a expressão faz com que o blogueiro, que provavelmente sequer sabia da existência de Eliza Mell antes, faça referência ao que ela fala.

16 Disponível em: <[instagram.com/hugogloss/p/BrIqmmjBiaV](https://www.instagram.com/hugogloss/p/BrIqmmjBiaV)>. Acesso em 5 de fevereiro de 2019.

Figura 8 - Postagem do blogueiro Hugo Gloss sobre Miley Cyrus



Fonte – Reprodução do Instagram

Para tratar das manifestações do gosto na internet, retomamos a noção de performance de gosto proposta por Antoine Hennion (2011), sob a luz da qual pode-se pensar, por exemplo, nos embates acerca dos produtos culturais em rede. Segundo o autor, o gosto constitui uma prática corporal, coletiva e instrumentalizada, cada vez menos simbólica e muito mais relacionada à percepção dos objetos com efeitos incertos. Por isso ele prefere utilizar o termo “vinculação”.

O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (HENNION, 2011, p. 4).

Pode-se dizer que o disparo midiático do “tem gogó, querida?” funciona como um agente causador de afetações nos fãs, antifãs e mesmo pessoas alheias à cena brega recifense. A forma passional como Eliza diz não querer “ouvir mais um pio” ou seu direcionamento ao questionar a capacidade vocal de sua colega de profissão quebram uma espécie de decoro

mediático até então estabelecido para manter a cordialidade (ao menos publicamente) entre as duas. Essa afetação se materializa no compartilhamento de memes (FIG. 9) com o rosto e voz de Eliza nas redes sociais, em comentários descorteses nos perfis pessoais das cantoras ou mesmo no riso provocado pela exposição das duas em alcance nacional, a partir da internet.

Os atores tomam parte na discussão, e, ao nela se engajarem, reverberam e ressignificam a seu modo, num processo sempre inacabado. A desavença não termina em Eliza e Michelle, e, por vezes, seguirá acontecendo independentemente do que qualquer uma das duas faça posteriormente. No vídeo em que analisa o “gogó” de cantores, Eliza reconhece que “cada coisa que eu posto é um B.O.”¹⁷, referindo-se às inúmeras polêmicas inferidas a partir de suas aparições midiáticas, sejam elas na televisão ou na internet. Mesmo quando não protagonizam diretamente aquilo que é tuitado, por exemplo, as duas cantoras participam daquilo que é falado.

Figura 9 - Tweet sobre o “gogó” de Eliza Mell



Fonte – Reprodução do Twitter

Um exemplo de como a disputa travada entre as duas cantoras é causadora de afetos na internet, principalmente no Twitter (FIG. 9), é o do usuário @marcozgaspar, que recorre a

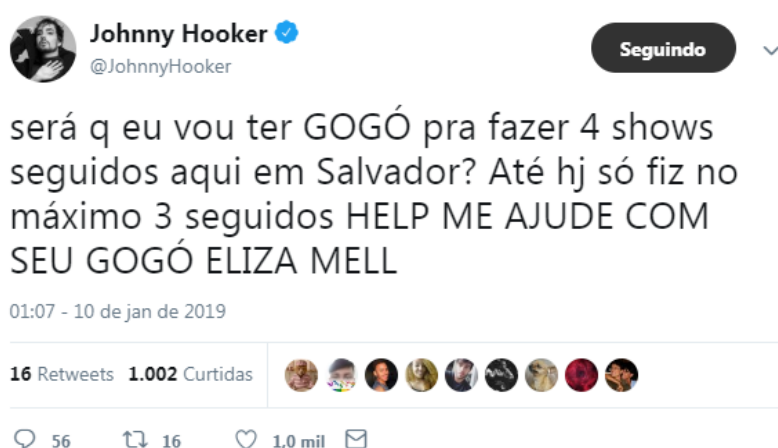
17 O termo B.O. refere-se a “boletim de ocorrência”, mas nas práticas linguísticas de redes sociais digitais como o Twitter está atrelado à ideia de “treta” ou controvérsia.

uma performance de Eliza Mell anterior ao desenvolvimento da polêmica para atestar a capacidade vocal da cantora. Esse caráter é reforçado por tuítes como o do cantor pernambucano Johnny Hooker (FIG. 10), por exemplo, que também se utiliza da polêmica envolvendo Eliza e Michelle para falar de sua agenda de shows, utilizando-se de uma certa autoironia (AMARAL, BARBOSA e POLIVANOV, 2015). As autoras, ao analisar a representação gótica a partir de páginas de conteúdo humorístico no Facebook, discutem o conceito de autoironia como a forma utilizada pelos participantes de uma determinada subcultura como forma de acionar articulações identitárias coletivas a partir do humor, seja ao reforçar estereótipos, seja ao aproximar o público não-gótico a elementos estéticos de nicho.

Desta maneira, ao mesmo tempo em que ostenta uma rotina intensa de shows, através da autoironia, Hooker brinca de questionar sua própria capacidade ao exaltar Eliza Mell e se torna, assim, ele também um ator na ampla rede formada a partir do disparo midiático do caso “tem gogó, querida?”.

Por um lado, isso é feito reforçando determinados estereótipos de tal subcultura, como o apreço inexorável pela cor preta e a dificuldade de se relacionar com outros indivíduos. Por outro lado, tais elementos – humor e autoironia – ajudam ao mesmo tempo a desconstruir tais estereótipos, ao mostrar os atravessamentos com outras culturas e produtos midiáticos e ao revelar outras facetas do que seria a “identidade gótica” a partir do movimento de “rir de si mesmo”, aspecto talvez desconhecido pelo “grande público”, que acaba por exercer importante papel ao amenizar a questão do pânico moral vinculado comumente ao gótico (AMARAL, BARBOSA e POLIVANOV, 2015, p. 17).

Figura 10 - Tweet do cantor Johnny Hooker reapropriando a polêmica do “gogó”



Fonte – Reprodução do Twitter

Ao longo deste capítulo, tentamos explorar o debate acerca das performances de gosto e disputas de valor na música brega, a partir das manifestações agenciadas pelos discursos de Michelle Melo e de Eliza Mell. Ao mapear os atores envolvidos nas disputas simbólicas

protagonizadas pelas duas cantoras na cena musical recifense, nos interessa abrir possibilidades de discussão como caixas-pretas, repletas de questões a serem desenvolvidas no debate sobre valores nas cenas e gêneros musicais.

Como situa Diana Taylor (2013, p. 27), “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública”. No caso específico de Eliza Mell e Michelle Melo, cabe sublinhar as disputas em torno das performances de gênero e de sexualidade que reverberam padrões de comportamento e de moralidade em torno das mulheres oriundas das periferias, que serão discutidas de forma mais detida nos próximos capítulos. Ressaltamos que esta disputa que se dá sobretudo no campo ficcional – ou seja, nas personagens encenadas nas canções e nos videoclipes – espraia-se constantemente na biografia das cantoras, operando sobre estigmas em torno de mulheres pobres da periferia, seus estilos de vida e tomadas de posição em torno de decisões no campo afetivo.

Destacamos que ao tratar uma controvérsia midiática a partir da formação de redes sociotécnicas que engendram performances de gosto e valores, tenta-se abrir fenômenos midiáticos para a complexidade e para a incerteza, posicionando os intérpretes – e sua memória e articulação – como centrais para a reconstituição dos rastros e possibilidades interpretativas.

A seguir, debateremos especificamente a controvérsia em torno da voz das cantoras de brega, a partir dos valores evocados diante do que significaria “ter gogó” para artistas da indústria musical.

3 A VOZ NA MÚSICA BREGA

3.1 O gogó

Ao perguntar se Michelle Melo “tem gogó”, Eliza Mell põe em prova a própria capacidade corporal de Michelle Melo, para, assim, levantar um ponto que justificaria a deslegitimação de sua performance. Eliza reconhece que o valor de Michelle encontra-se sobretudo na dança, no gestual corporal e na sensualidade por ela evocada durante as apresentações. Ao mesmo tempo, questiona Michelle pelo “gogó”, palavra que significa, na linguagem popular, “pomo de Adão”, mas que como usada por Eliza se refere à garganta e às cordas vocais. Ser exímia cantora, exibir “dotes vocais”, não é condição fundante para sucesso na música pop. Como constata Soares (2012), ao falar sobre shows de música pop e sobre o papel que a voz exerce na cultura midiática, há pontos que agregam valor às apresentações de cantoras que não se baseiam necessariamente no virtuosismo do canto, mas em uma infinidade de outros aspectos performáticos, como a dança, os gestuais e a própria presença cênica. Madonna é um exemplo sintomático. A “rainha do pop” é constantemente depreciada pela baixa qualidade vocal, ainda que bastante celebrada pela qualidade do espetáculo que protagoniza, a partir das coreografias, jogos cênicos e narrativas dispostas em cena.

Vai-se a um espetáculo de música pop com outras balizas estéticas (notadamente diferentes de um show de rock, de um show de rap, por exemplo), observando não necessariamente o virtuosismo do canto de um artista ou a dificuldade em torno da execução de um instrumento. Neste sentido, o ato performático de shows de artistas de música pop se configura num lugar em que as noções estritamente musicais são relativizadas. Os contornos delineiam a aparição de outros critérios valorativos para estes espetáculos. Neste sentido, shows de música pop apelam deliberadamente para o visual, para o cenário, a construção de universos encenados, diante de artefatos cênicos, figurinos, maquiagem e efeitos visuais (SOARES, 2012, p. 8).

A defesa de Wayne Koestenbaum (2001) é de que a voz sempre agregou valor e funcionou como forma de acionar autenticidades às performances musicais. Ao indagar o que as divas da ópera sentem no momento em que cantam e todo jogo biográfico e performático existente no ato de cantar, Koestenbaum investiga as relações entre gênero, sexualidade e emoção evocadas pela vocalidade da personagem feminina operística e discute sobre o elemento erótico da voz cantada. Como elemento feminino, a voz, na analogia proposta por Koestenbaum, nasce da similaridade anatômica entre as cordas vocais e a vagina, órgão sexual interno, que assim como a voz, é um fenômeno produzido dentro do corpo, omitido de ser visto pelos olhos, apenas sentido pelos ouvidos.

Na análise da controvérsia entre as cantoras de brega, Eliza Mell parece se vincular, ao criticar a ausência de “gogó” de Michelle Melo, ao estrelado de figuras cujo valor é posto à prova a partir de sua extensão vocal. Esse tipo de tradição vocal tem seus primórdios na figura da diva da ópera, mas se consagra na indústria musical a partir de cantoras como Aretha Franklin e Etta James e, na música pop, Whitney Houston, Mariah Carey, Lady Gaga e Christina Aguilera.

Estas disputas sobre o que é cantar bem e “ter gogó” na música brega reverberou nas performances das duas cantoras em momentos para além das redes sociais. Um exemplo é a gravação do DVD das Amigas do Brega, grupo ao qual Eliza Mell faz parte, realizado no bairro de Nova Descoberta, periferia da Zona Norte do Recife, a cantora sobe no palco entoando o bordão que marca a polêmica. Ela canta “Ânsia”, o maior sucesso de sua carreira. Entretanto, muito mais que um apelo nostálgico, desta vez, Eliza tem algo a provar. Essa foi uma de suas primeiras aparições midiáticas após a entrevista no Tarde Legal e ela sabe que o palco, sendo seu, precisa provar que “tem gogó”. Diferentemente das outras versões da canção encontradas no YouTube, Spotify ou mesmo nos discos da Banda Brega.com, ao longo da performance no DVD, ela estende seus vocais, brinca com a voz a cada verso e faz uso constante de melismas¹⁸, como se reivindicasse para si o título de cantora virtuosa. É como se, assim, validasse sua autoridade de julgar os vocais alheios.

Ao cantar de forma virtuosa, Eliza Mell reivindica também autenticidade no âmbito da performance. Cantar bem significa ser autêntico em cena, com seu público e fãs. A noção de autenticidade é muito mais elástica e volátil que a simples dicotomia de “ter ou não ter” voz – que varia a depender do gênero musical ao qual se refere o fenômeno. Jeder Janotti Júnior (2008) afirma que “aquilo que é considerado autêntico em uma apresentação da cantora Madonna, por exemplo, – a performance, a dança e os excessos físicos – seria considerado totalmente inapropriado a um cantor de blues” (JANOTTI JÚNIOR, 2008, p. 82). Mesmo dentro da tradição da música pop anglófona, os valores de autenticidade tendem a ser moldáveis. No caso de Beyoncé, esse virtuosismo se dá, também, pela junção entre voz e gesto, focando no próprio esforço físico que a cantora é capaz de fazer enquanto canta e dança ao mesmo tempo (MATEUS, 2016).

18 Melismas são ornamentos vocais, constantemente utilizados em apresentações ao vivo, em que os cantores mudam a nota de uma sílaba enquanto ela está sendo cantada, estendendo a duração do trecho cantado. Essa técnica vocal é conhecida como uma espécie de “firula” usada desde, pelo menos, o século XIII, pelos padres ligados ao canto gregoriano na Europa medieval.

Eliza também atribui seu valor de autenticidade ao expor conhecimentos do campo da educação musical, como “o que é uma clave de sol, uma clave de fá, uma clave de dó” e ao dizer que sabe cantar “em vários idiomas, em qualquer tom”. Em seus shows, a cantora constantemente acrescenta a seu repertório sucessos da música pop, como “I Have Nothing”, de Whitney Houston¹⁹. A polêmica protagonizada por Eliza Mell, naturalmente, age sobre sua performance em redes sociais digitais. A cantora, por exemplo, altera a descrição de seu perfil na rede social Instagram e assume a identidade “rainha do gogó”, motivada principalmente pelas inúmeras manifestações de fãs nas redes sociais.

Nos tópicos a seguir, procuro iniciar uma discussão que, à primeira vista, pode ser tomada como formalista sobre as assimetrias e valorações acerca da voz na música brega. Acredito, no entanto, ser importante construir um plano de fundo sobre aquilo que reconheço na própria fala de Eliza Mell como instância valorativa acerca do canto. Não me interessa, nem é minha de direito, a discussão sobre qual voz seria ou não apropriada para o canto do brega, mas, sim, quais associações se formam entre diferentes atores para, assim, promover o compartilhamento de experiências entre coletivos de afetos. Portanto, inicio a discussão trazendo um breve histórico acerca da valoração da voz e sua relevância na construção da performance da diva pop. As falas de Eliza Mell entram, assim, como rastros para a territorialização desses elementos como uma espécie de cancionista romântica. Em seguida, partiremos à discussão suscitada pela rede de disputas formada no Twitter, com reapropriações e outras valorações do bordão “tem gogó, querida?”.

3.2 Explorando o gogó

Em dezembro de 2018, dois meses após a polêmica do caso “tem gogó, querida?”, Eliza Mell é convidada para participar do programa Tribuna Show na condição de “julgadora” das qualidades vocais de artistas musicais²⁰. O vídeo, publicado no YouTube, foi intitulado “Eliza Mell responde: Tem Gogó?”. Na ocasião, o apresentador Artur Tigre questiona a cantora sobre a capacidade vocal de diferentes artistas da música brega, referindo-se ao conhecimento formal que Eliza, no vídeo em que é confrontada sobre a desavença com Michelle Melo, diz ter. O primeiro dos nomes citados no vídeo é o da cantora estadunidense Beyoncé, a quem Eliza dedica elogios e afirma ser, para ela, “uma professora”.

19 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=8apeGwdIuPI>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

20 Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=raNhi4x7eYk>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

O diálogo segue e Eliza, então, é questionada sobre o “talento” de colegas de profissão, como a cantora Luiza Ketilyn, outra cantora de brega do Recife, ex-vocalista da Banda Torpedo, grupo musical responsável por “descobrir” diversos nomes que, posteriormente, se lançariam em carreiras solo, como Tayara Andreza e Francyne Röper. Mais nova e com menos experiência e tempo de palco que Eliza Mell, Luiza Ketilyn tem tratamento diferenciado do que, no vídeo que gerou a polêmica inicial, a cantora dedica a Michelle Melo. Se, à primeira, Eliza decide estender gentilezas, à outra, é o “gogó” que é questionado. Implicitamente, ao falar de Luiza Ketilyn, Eliza dá a entender que também é possível aprender a “ter gogó” e que a jovem, por ser inexperiente, precisaria amadurecer a forma como canta. Percebe-se que, ao ser reconhecida como validadora das qualidades vocais de seus pares, Eliza Mell reconfigura o critério rígido utilizado com Michelle Melo na ocasião do desentendimento midiático.

No mesmo programa, ao falar do MC Troinha, um dos principais nomes do brega funk no Recife²¹, Eliza hesita ao dizer que o cantor “não tem gogó”, mas remedia os possíveis efeitos polêmicos de sua opinião ao revelar que, para o estilo de música cantado por Troinha, o gogó, esse elemento nebuloso e exclusivo, não é preciso. Troinha teria carisma, o que, segundo ela, seria suficiente para justificar seu valor como cantor. Há, portanto, uma certa controvérsia demonstrada por Eliza Mell ao comparar dois cantores que, para ela, não são referências de voz virtuosa. Ao que pareceria, o “gogó” exigido por Eliza Mell a Michelle Melo muito tinha a ver com as relações interpessoais estabelecidas entre as duas, muito mais que critérios meramente técnicos. Entretanto, embora pareça flexibilizar a categoria para que Luiza Ketilyn possa se nela se encaixar, o “gogó” citado por Eliza Mell, ainda assim, parece ser um elemento restritivo, para além de simplesmente valorativo, já que, no caso de MC Troinha, o valor se dá em instâncias que não se tratam, especificamente, da voz.

Desta maneira, nos interessa pensar de que forma são agenciados, juízos de valor e novos significados atrelados à voz na música brega recifense, que são reverberados e ressignificados a partir do caso “tem gogó, querida?”. Tomando a narrativa de Eliza Mell como catalisadora da discussão aqui proposta, utilizando frases e trechos de discursos por ela proferidos e os comentários de fãs, antifãs e haters como rastros que nos ajudem a entender e problematizar as questões suscitadas. Desta maneira, pretendemos, inclusive, problematizar o

21 Variação da música brega que aproxima o brega do funk, de onde saíram figuras como MC Loma e as Gêmeas Lacração, MC Sheldon e MC Elloco e Shevchenko. O brega funk é largamente composto por artistas que não precisam de grandes dotes vocais, cujo canto é marcadamente falado e coloquial.

próprio significado da expressão “gogó” citada por Eliza, como termo nativo que designa desde um órgão do corpo à sua ligação com aspectos metafísicos que dizem respeito à experiência de canto e escuta da música brega.

Para formular nossas hipóteses a partir da formação de um imaginário acerca do que seria essa voz virtuosa no brega, utilizamos, ainda, como fio condutor da discussão, a entrevista concedida pelas Amigas do Brega no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, no dia 21 de agosto de 2019. Durante o evento, cada uma das artistas foi questionada, entre outras coisas, sobre suas principais influências vocais e sobre a forma que, ao longo dos anos, modelaram suas performances vocais, que detalharemos a seguir. No caso de Dany Myller, a cantora escolhida como inspiração vocal e, até mesmo, estética foi a estadunidense Beyoncé, bem como a cantora de forró eletrônico Solange Almeida. No caso de Palas Pinho, sua admiração passa, principalmente, por cantoras como Núbia Lafayette e Dalva de Oliveira, vozes do rádio da década de 1950, que, na Música Popular Brasileira, foram intérpretes de boleros e canções de cunho romântico e, de certa forma, ligadas a uma certa ideia de latinoamericanidade, assim como a cantora Roberta Miranda, uma das principais representantes de um movimento da música sertaneja ligado à estética do interior brasileiro, nos anos 1980.

Eliza Mell, por sua vez, sempre fez questão de demonstrar sua admiração por artistas da música pop estadunidense, como Whitney Houston e Mariah Carey, ambas citadas por ela na entrevista concedida na UFPE, como principais inspirações para a formação de seu estilo vocal. Durante sua carreira, inclusive, Eliza desenvolveu a tradição de incluir em seu repertório sucessos, principalmente, de Whitney Houston, como “I Have Nothing” e “I Will Always Love You”. Chamamos a atenção para as influências vocais dessas cantoras na tentativa de encontrar, de certa forma, pistas de padrões estéticos que justifiquem a formação de um imaginário da voz na música brega cantada pela geração de cantoras contemporânea às Amigas do Brega. Percebemos, aqui, que a forma de cantar dessas artistas é constituída, também, por elementos externos à própria vocalidade e constituição sonora às quais elas se vinculam, mas também à estética dos gêneros musicais nos quais se inspiram, com toda a complexidade de elementos que formam essas categorias.

Na já citada entrevista das Amigas do Brega, pedi que Eliza Mell sintetizasse o que, para ela, seria o “gogó”. De maneira objetiva, a artista limitou-se a afirmar que se trata de “dom”. Segundo Eliza, ter gogó não significa, simplesmente, conhecer e saber executar e

reproduzir técnicas musicais e vocais, mas trata-se de algo que transcende a técnica. Esta última, por sua vez, também aparenta ter grande valor e, no caso de Eliza, deve-se, inicialmente, à igreja evangélica, à qual a cantora credita seus primeiros contatos com o estudo de música e com o canto, de certa forma, mais profissional. Esse fato se deve tanto pela existência de um forte mercado de música gospel no Brasil quanto à própria tradição religiosa do canto como elemento de celebração. Nas palavras dela:

[Ter gogó] É ter o dom. Porque você pode cantar, nego. Todo mundo aqui pode cantar, pode estudar, pode aprender. Porque, assim, eu conheci gente altamente desafinada, mas a igreja tem professores e tem essa facilidade e você consegue cantar, fazer suas notinhas. Você não vai fazer melisma, mas você vai cantar e fazer direitinho, porque você vai estudar. Mas o dom é para poucos, viu, digo logo. [...] Desde os cinco anos eu abria a voz e o povo ficava impressionado. Sabe o que é abrir a voz? É você fazer as quatro vozes, eu fazia o contralto, soprano, eu faço tudo, faço as quatro vozes. O povo ficava “como é que pode?”. Não, isso é um dom, né, então eu não vou jogar fora (MELL, Eliza, 2019)²².

Desta maneira, neste capítulo, me interessa pensar o gogó não simplesmente pela instância valorativa formal, à qual, por vezes, parece se reportar Eliza Mell ao falar sobre a capacidade vocal de Michelle Melo, mas também como um suposto valor de performance, disputado entre as duas cantoras tanto a partir de suas próprias aparições quanto a partir das reapropriações do termo por meio de comentários na internet sobre elas e outros artistas, utilizando a expressão “tem gogó, querida”. Antes disso, pretendo não desconsiderar completamente essa forma de pensar a voz, mas encará-la como um dos lados de um prisma infinito que reflete os atores e as controvérsias que, em rede, constituem dinâmicas identitárias em torno da voz na música brega recifense. A seguir, procuro discutir a forma como essa discussão é reapropriada e ressignificada na perspectiva do ativismo de fãs na internet. Esses elementos passam pela performance desde outros artistas até à atuação de fãs, antifãs e haters das duas cantoras aqui citadas.

3.3 Oralidade, performance e o grão da voz

Antes de iniciarmos interpretações sobre a noção de “gogó”, a partir de pistas do discurso de Eliza Mell, buscaremos, inicialmente, discorrer, propriamente, sobre a voz na música, especialmente nos debruçando sobre autores como Barthes (1984), com seu conceito de “grão da voz”; Soares (2014) e sua releitura do “grão” como “pixel da voz”, após perceber a insuficiência do termo anterior para lidar com uma indústria fonográfica pautada e mediada

²² Fala gravada durante entrevista concedida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, no dia 21 de agosto de 2019.

por intervenções digitais e Frith (1996), um dos principais autores na discussões acerca de gênero musical, performance e modos de consumo na música popular massiva. Enquanto o grão se apresenta como instância física, corpórea, a partir do qual o cantor ou cantora se faz presente, o pixel permite a visualização não apenas do vocalista, mas de uma série de instâncias de produção, mercadológicas, de produção de sentido e, mesmo, a figura do produtor musical, entre outros elementos presentes na cultura digital.

No livro “Performing rites: on the value of popular music”, Frith levanta uma discussão sobre como a performance, no âmbito da música popular, é indissociável do circuito social aos quais a música está vinculada e ao qual a própria experiência musical ganha sentido. São, assim, constituídos “ritos performáticos”. Ainda sobre a performance, Frith a considera como um dos princípios orientadores das lógicas de gêneros musicais na indústria musical. Portanto, a voz, como elemento voltado à performance, como lembra o autor, tem o potencial de compor narrativas e transpor significados, num processo de formação de identidades. Entretanto, o autor se baseia no princípio de que a performance depende, sempre, de um público que a interprete, e não se apresenta de forma uníssona, mas, sim, dialógica, misturando-a com suas próprias histórias, ideologias e visões de mundo.

Mas se ouvirmos a cantora pop cantando “ela mesma”; ela também está cantando uma música, e surge uma segunda pergunta: qual é a relação entre a voz como portadora de sons, a voz cantada, fazendo “gestos” e a voz como portadora de palavras, a voz falante, fazendo “declarações”? A questão não é significado (palavras) versus ausência de significado (música), mas a relação entre dois tipos diferentes de criação de significado, as tensões e conflitos entre eles. Há uma questão aqui de poder: quem deve ser o mestre, palavras ou música? E o que torna a voz tão interessante é que ela faz sentido dessas duas maneiras simultaneamente. Temos, portanto, de abordar a voz sob quatro títulos: como instrumento musical; como um corpo; como pessoa; e como personagem (FRITH, 1996, p. 186, tradução nossa²³).

Daniel de Andrade Lima (2019), por exemplo, leva em consideração os escritos de Koestenbaum (1991) e Frith (1996) para discutir o caráter inventivo da voz, como forma primordial de construção de um senso de pessoalidade. Ele lembra que Koestenbaum, ao discutir a voz como algo corporal, produzido por órgãos internos e, por isso, dotado de grande potencial de transformação social, também serve como indicativo de boa saúde ou mesmo de

23 No original: “But if we hear the pop singer singing “her self”; she is also singing a song, and so a second question arises: what is the relationship between the voice as a carrier of sounds, the singing voice, making “gestures”, and the voice as a carrier of words, the speaking voice, making “utterances”? The issue is not meaning (words) versus absence of meaning (music), but the relationship between two different sorts of meaning-making, the tensions and conflicts between them. There’s a question here of power: who is to be the master, words or music? And what makes the voice so interesting is that it makes meaning in these two ways simultaneously. We have, therefore, to approach the voice under four headings: as a musical instrument; as a body; as a person; and as a character”.

performance e dotação de bom físico. Afinal, cantar, bem como falar de forma eloquente, ou não, exigem preparo respiratório, que é, essencialmente, algo do campo físico.

Koestenbaum levanta que a voz ajuda no processo de autoinvenção e indica que ela tem papel importante na construção de máscaras – termo que o autor usa de forma astuta para embaralhar a noção de máscara facial, que faz parte do aparelho de ressonância, e a social. Indo adiante, Koestenbaum também entende que a voz reflete de alguma forma o histórico e a situação corrente de vida e treino do indivíduo. Comparada constantemente a mecanismos de fábricas e envolta em metáforas hidráulicas ou sexuais, o autor percebe que a emissão de voz tende a ser lida como indicativo do aspecto de saúde e de funcionamento do sujeito (LIMA, 2019, p. 102).

Barthes (1984) sintetiza como “grão da voz” aquilo que, em sua materialidade, é passível de ser “tocado”, durante a escuta de uma canção. Sendo assim, o grão é aquilo que se apresenta no limiar entre a fala e o canto, e que manifesta o próprio corpo presente na voz. Esse corpo, reconhecido na voz, dá pistas de um processo de produção de voz que se dá na emergência de um corpo. O autor levanta uma discussão sobre a diferenciação entre a linguagem significada, como componente verbal do discurso, e a voz como elemento intimamente ligado à comunicação e sendo expressivamente ligada ao corpo, algo que vai além das palavras e que produz significado comunicacional a partir da materialidade da voz.

Ao ser perguntada sobre o que, em sua visão, seria o “gogó” por ela acionado, Eliza Mell afirma que tal elemento, em síntese, pode ser compreendido como análogo a “dom”. Diz ela: “quando eu canto, eu passo a história. Você sente e fala do jeito que você acha que tem que sentir. É o que eu faço, só sei fazer isso²⁴”. De volta ao vídeo que originou toda a polêmica, ao questionar Michelle Melo sobre sua capacidade vocal, Eliza põe em prova o valor da performance de sua colega de profissão. Como argumenta Soares (2012), Michelle Melo parece personificar a figura da diva pop em suas performances, com grande ênfase em ideais estéticos como Madonna, a quem é comparada constantemente, e, especialmente, a Britney Spears. Ambas as cantoras, desde o início de suas carreiras, jamais foram tidas como donas de vozes virtuosas, como já citado. No caso de Britney, pesa, ainda, o uso de playback em suas apresentações. Por este motivo, entraremos, agora, numa discussão sobre as instâncias valorativas que consagraram Michelle Melo como “rainha do brega” e Eliza Mell como “rainha do gogó”, para, numa análise quase comparativa, discutirmos sobre o local da voz e seu valor na música brega.

24 Fala gravada durante entrevista concedida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, no dia 21 de agosto de 2019.

Em seus pressupostos teóricos, Paul Zumthor (2011) busca associar a voz à função comunicativa da performance. Ele argumenta que a voz, como fenômeno comunicacional, ultrapassa a perspectiva biológica e utilitária e se vincula a uma historicidade, uma materialidade que a constitui como algo para além da articulação oral. Em "Introdução à poesia oral", Zumthor propõe a constituição de uma ciência da voz, cuja atenção seja voltada não somente à substância fônica, mas que passe, também, pela percepção do canto pelos cinco sentidos para a constituição de uma poética vinculada à voz. Aliado ao conceito de controvérsia, considero a performance um caro elemento para análise das assimetrias e disputas em rede na música brega por considerá-la um ato sempre inacabado, em fluxo, a partir do qual é possível visualizar as ambivalências e produções de sentido propostas pelos actantes. A relação entre a oralidade e performance, assim, se manifesta através da memória, que se desloca e se manifesta em novos atos de performance, transformando-se através do tempo. Para Zumthor, a performance é, antes de tudo, um ato de comunicação. Ao discorrer sobre a relação entre a oralidade e a performance, ele afirma que:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

No artigo “Não sou autêntico, mas você também não é: Britney Spears, Justin Bieber, Lana Del Rey e os valores na música pop”, Soares (2012) argumenta que alguns critérios valorativos comumente associados ao rock acabam, por vezes, sendo atribuídos às performances de artistas da música pop, como o tocar ao vivo, cantar sem playback e ignorar aparatos de cenografia nos shows, estes últimos, por exemplo, fundamentais para a produção de sentido na indústria da música pop e até mesmo para uma estética brega que Michelle Melo parece inaugurar, com figurinos e shows extremamente elaborados e bem estruturados, como na já citada apresentação no programa Central da Periferia (FIG. 5), em que os bailarinos, vestidos com roupas douradas, carregam Michelle pelo palco, como uma performance de sacralização da cantora frente ao público.

Baseando-se no corpo como forma de expressão mais fundamental da performance, Marvin Carlson (2010) atenta para a consciência de duplicidade e a produção de prazer que aciona atributos persuasivos na corporalidade. Interessa-nos pensar sobre o conceito da diva pop bregueira como uma espécie de construção mítica, postulado por Roy Shuker(1999), que desempenham um papel-chave na construção de significados fora da rotina de seus fãs.

“Representam uma forma de mercadoria ímpar, que é um processo de trabalho e, ao mesmo tempo, um produto.

A identificação do público com determinadas estrelas é uma importante estratégia de marketing” (SHUKER, 1999, p. 114). Nesse sentido, a dança, um dos elementos que podem ser pensados como valorativos na performance de Michelle Melo e de cantoras da música pop estadunidense, pode ser tida como a estetização de um gesto direcionado a outrém – mesmo que direcionada ao próprio dançante – e cujos movimentos são ditados pela música. Nas transmissões dos programas na era do brega pop, a movimentação do cinegrafista, alternando entre a performance corporal dos artistas e as respostas ditas “sensoriais” da plateia é essencial para que se passe o efeito desejado junto à dança dos artistas, já que as respostas corporais variam de acordo com o conjunto de aspectos sonoros e estéticos presentes em cada gênero musical.

São em instâncias como essas, baseadas na teatralidade dos concertos, que Michelle Melo pauta suas performances musicais. Um exemplo disso é a Majesty Tour, de 2017, em que a cantora faz claras referências aos shows de Madonna, iniciando sua apresentação com evocando a apresentação da música “Vogue”, na The Girlie Show World Tour (1994), da cantora estadunidense (FIG. 11). O ornamento utilizado por Michelle é praticamente idêntico ao de Madonna, além de haver referências a uma certa mitologia, especialmente pelo frequente levantamento da cantora em palco, reencenado em quase todas as apresentações mais elaboradas da cantora.

Figura 11 – Michelle Melo na Majesty Tour (2017) e Madonna na The Girlie Show World Tour (1994)



Fonte: Reprodução da internet

Esses elementos são descritos por Antoine Hennion (2011) como meios, suportes, objetos e dispositivos da execução musical que agem como mediadores e suportes técnicos e materiais do gosto. Eles, juntamente com o corpo, provocam engajamento e reconhecimento na experiência artística. Aproveitando a discussão sobre as mediações que perpassam a produção de música massiva, nos interessa debater, ainda, a leitura de Soares (2014) sobre o “pixel da voz”.

Numa tentativa de “atualizar” a discussão sobre o “grão da voz” barthesiano, Soares (2014) procura discutir a insuficiência do termo para lidar com a digitalização de técnicas de gravação, considerando programas como Autotune e outras formas de tratar, “limpar” e tornar a voz mais compatível com as demandas da indústria. Assim, o reconhecimento do “corpo-origem” na voz acaba por se dissipar, entrando em cena o “pixel”, como menor partícula de um arquivo digital, numa analogia com o “grão”, por sua vez, a menor porção de um corpo material. O “pixel” presentifica um rastro ainda mais longínquo, em que se reconhece, também, a presença de produtores e demais mediadores da experiência do ouvinte até a voz de quem canta.

As vozes que ouvimos nas canções são construídas em estúdios de gravação, moldadas por volumes, texturas, corretores, ou seja, dispositivos que as alteram ou tentam emular o que seria uma voz “correta” ou “original”. Estou tentando aqui construir uma argumentação que leve em conta a ideia de que, de fato, a noção de grão da voz é um importante aporte conceitual para pensar os estatutos biográficos, retóricos e estéticos da música popular, e tento rascunhar uma instância não prevista nos escritos barthesianos: a da produção musical e seu fundamental papel na produção de sentido daquilo que ouvimos nas canções, refletindo também sobre os gêneros musicais e as dinâmicas performáticas oriundas desses fenômenos (SOARES, 2014, p. 24).

Um exemplo do que falamos, ao discutir o “pixel da voz” na música brega, pode ser a cantora MC Loma, que, com as “Gêmeas Lacração” Mirella e Mariely Santos, ganhou notoriedade no brega funk no início de 2018, com a música “Envolvimento”. A canção, gravada de forma artesanal, dentro de um guarda-roupas, foi escolhida como “aposta de hit” para o carnaval daquele ano²⁵. A MC Loma, bem como a MC Troinha, citado por Eliza no vídeo em que analisa o “gogó” de outros cantores, não é cobrada a presença de uma voz virtuosa ou “afinada”. O “efeito autotune”, no caso do brega funk, faz parte da criação de

25 Uma matéria publicada no portal G1, no dia 2 de fevereiro de 2018, afirma que a música, “com apenas quatro estrofes e versos repetitivos”, traz uma série de motivos pelos quais “Envolvimento” seria uma aposta para hit do carnaval. Entre eles, o alcance, já que o vídeo tinha acumulado, até a data da reportagem, cerca de 3,5 milhões de visualizações e 30 mil comentários no YouTube; as reproduções de famosas, como Solange Almeida e Anitta; a inserção da canção no Spotify, após pedidos de internautas; a estreia nos palcos de MC Loma e as Gêmeas Lacração e o fato de que, em pouco tempo, o vídeo e canção tornaram-se memes nas redes sociais. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/envolvimento-de-mc-loma-vira-nova-aposta-para-hit-do-carnaval-com-refrao-chiclete.ghml>>. Acesso em 30 de agosto de 2019.

sonoridades metalizadas e agudas, típicas do ritmo que inspirou a criação de movimentos de dança como o passinho, popular entre grupos da periferia recifense. A voz, nesse caso, parece ser manipulada para coincidir com o tom das batidas que, na dança, ditam os movimentos dos dançarinos.

3.4 Divas, dom e talento

De volta a Eliza Mell, ao que parece, aqui, o “gogó” citado por ela se vincula a uma ideia de aptidão física, para além da técnica, passível de tornar-se uma instância valorativa bastante importante. Por ser a voz esse elemento tão físico, do campo das habilidades corporais, acredito que é possível fazer uma analogia da voz, como pensada por Eliza Mell, ao que o autor Arlei Damo (2005) argumenta sobre o dom a partir da formação dos jogadores de futebol no Brasil e na França. Na tese “Do dom à profissão: uma etnografia do futebol espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França”, o autor discute a natureza essencialmente simbólica dos conceitos de dom e de dádiva e toma por base, numa discussão pautada na etnografia, uma entrevista do jogador Ronaldinho ao periódico francês *France Football*. O dom, como termo nativo, a princípio passa a ser compreendido como análogo a “talento”, algo inato. Posteriormente, inicia-se a discussão sobre as semelhanças do termo com a noção de “dádiva”. Enquanto o dom é um elemento que pode ser lapidado, a dádiva tem caráter sobrenatural, exclusivo e predestinado. Isso se associa ao que Eliza Mell afirma, durante a anteriormente citada palestra na UFPE, sobre sua predisposição ao canto, ao passo que também obteve ensinamento formal na igreja. “É ter o dom. Porque você pode cantar, nego. Todo mundo aqui pode cantar, pode estudar, pode aprender”, disse.

O instinto ao qual Ronaldinho credita sua habilidade invulgar não é um mero dom no sentido de talento. É, sim, algo que está nele, mas é algo mais, algo que lhe foi dado por Deus; uma dádiva, portanto. Ou seja, ele se percebe não apenas como portador, mas como receptor de um dom, uma espécie de predestinado ou vocacionado. O que faz então Ronaldinho com o dom que lhe foi dado por Deus? Diverte-se, brinca, regozija-se (*s’amuser*) e, ao fazê-lo, acredita divertir também o público, o que poderia ser interpretado como uma forma de redistribuição da dádiva divina. Para compreender o que se passa com o dom/dádiva, que está na origem de todos os investimentos visando a profissionalização – nisso até os formadores estão de acordo –, é preciso, antes de mais nada, considerar que sua natureza não é substantiva, mas representacional. Ou seja, o dom/dádiva não é propriamente um capital, mas uma representação e, como tal, uma categoria do simbólico (DAMO, 2005, p. 112).

Por vezes, o alcance ou extensão vocal de um determinado artista serve como único motivo pelo qual o cantor ou cantora em questão seriam passíveis de serem reconhecidos.

Nesses casos, principalmente suscitados por fãs nas redes sociais, entra em cena a palavra “grito”, que, aqui, opto por utilizar como termo nativo²⁶. As homenagens de Eliza Mell a Whitney Houston vão dos palcos a eventos de sua vida pessoal, como a apresentação de “I Have Nothing” durante uma festa, em que Eliza homenageia a aniversariante cantando a canção. O vídeo da apresentação foi publicado no YouTube em 11 de setembro de 2010²⁷

Não por acaso, cantoras como Whitney Houston, Mariah Carey e Christina Aguilera (FIG. 12), que Eliza Mell afirma serem inspirações para suas encenações vocais, são famosas pelo uso de melismas e técnicas vocais consideravelmente complexas de serem reproduzidas. Obviamente, ao que aparenta, uma diva é “mais diva” a depender do quão talentosa ela demonstra ser. Esse talento, entretanto, constantemente é atrelado à habilidade de reproduzir uma estética canônica de voz, pautada na projeção vocal e nos controles dos agudos. Mariah Carey, por exemplo, é famosamente conhecida como uma das cantoras que difundiram o “registro de apito” (whistle note, em inglês), um dos registros mais agudos da voz humana. Antes dela, a técnica vocal ganhou notoriedade na década de 1970, com a cantora soul estadunidense Minnie Riperton, intérprete da canção “Lovin’ You”. No caso de Beyoncé, por outro lado, a justifica sobre o dito talento se dissipa entre diferentes instâncias do corpo, como na voz, mas também na dança e no preparo físico que ela demonstra ao conseguir desempenhar diferentes papéis em palco, supostamente sem o auxílio de aparatos como o playback ao executar coreografias enérgicas, que demandam, sobretudo, muito fôlego da cantora.

Há, nas cantoras citadas por Eliza Mell, similaridades que não podem ser ignoradas. Whitney Houston e Mariah Carey, em diferentes níveis, têm trajetórias ligadas à cultura negra. Mesmo no caso de Mariah Carey, que tem questões menos definidas explicitamente com raça e cor, há uma espécie de multiculturalidade em sua trajetória, já que ela é filha de mãe branca e pai negro. Christina Aguilera, por sua vez, evoca uma dramaticidade vinda de referências latinoamericanas, desde seu nome do meio, “Maria”, resultado de uma bagagem cultural advinda de um pai equatoriano.

26 O termo é constantemente utilizado nas redes sociais como análogo a projeção vocal ou à capacidade de “segurar” notas. A parceria entre Christina Aguilera e Demi Lovato na canção “Fall in Line” é um exemplo do uso da palavra “grito” como sinônimo de projeção vocal. O termo é reproduzido em matéria publicada pelo portal da rádio Jovem Pan, voltada à música pop. Disponível em: <<https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/com-muitos-gritos-video-mostra-1-encontro-de-christina-aguilera-e-demi-lovato.html>>. Acesso em 5 de setembro de 2019.

27 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JFZPVV-Qavw>>. Acesso em 30 de agosto de 2019.

Figura 12 – Christina Aguilera, Whitney Houston e Mariah Carey



Fonte: Reprodução da internet

A própria noção de “diva”, palavra italiana que se relaciona a conceitos metafísicos como estrela ou divindade, evoca uma relação com a vocalidade, que remonta às cantoras de ópera como Montserrat Caballé e Maria Callas, ambas fortes intérpretes da técnica vocal denominada “bel canto”, que, do italiano, significa “canto belo” e denota as vozes de grande alcance e profunda interpretação melodramática. O termo entra em cena a partir de uma deificação das cantoras de ópera na década de 1960, e denota, não apenas o talento das cantoras soprano, mas também à reputação de mimadas, consumistas e à fama a elas atribuídas.

De forma semelhante, o termo estrela parece dialogar com uma construção mítica a partir do talento, como postula Roy Shuker (1999) ao falar sobre o estrelato na música popular. Segundo ele, a formação de estrelas na cultura popular depende tanto do talento e criatividade do artista quanto da própria ilusão e apelo dos fãs com relação a essas figuras, que atuam “nas narrativas textuais e, em particular, no nível da fantasia e do desejo individual” (p. 114). Ao analisar, por exemplo, as manifestações de fãs ao longo da carreira de Kylie Minogue, antes ainda no final da década de 1990, ele considera que o interesse pela vida pessoal da cantora aparecia para os fãs como uma instância de aproximação, ao mesmo tempo que mantinha sobre ela, a estrela, uma aura de mistério e de sacralidade.

O enorme fascínio pela vida pessoal das estrelas sugere um fenômeno que não pode ser explicado simplesmente em termos de política econômica. Os fãs idolatram as estrelas, transcendendo suas próprias vidas nesse processo. As estrelas atraem porque personificam e refinam os valores investidos em tipos sociais específicos. É o caso, por exemplo, de Kylie Minogue, que, nos anos de 1980, ficou conhecida como a “garota da porta ao lado” (ver Rex, 1992), e de Bruce Springsteen, cuja imagem baseou-se na ideia da autenticidade. As estrelas “estabelecidas” frequentemente sofrem para exercer o controle sobre suas vidas artísticas, talvez

porque isso tenha sido uma conquista difícil. Todas possuem a capacidade de conservar seu público ao longo do tempo, tanto por meio da reinvenção do seu personagem e da sua imagem como também pela exploração de novos caminhos musicais. Diversas estrelas produziram uma grande quantidade de material, na forma de multimídia, muitas vezes, enquanto procuraram reinterpretar ou reafirmar estilos e tradições da música popular. Em relação a isso, são frequentemente consideradas autoras (SHUKER, 1999, p. 114).

O usuário @futuremelodrama, por exemplo, fez uma comparação entre Eliza Mell e Mariah Carey se valendo, além da instância performática e valorativa, da semelhança geracional entre as duas. “Donas de vozes impecáveis, os cristais fizeram parte da geração anterior, mas ainda estão bombando com os singles atemporais ‘All I Want For Christmas’ e ‘Ânsia’”. Além disso, o internauta relebra uma controvérsia envolvendo a artista estadunidense, que, durante uma entrevista em 2001, respondeu que não conhecia Jennifer Lopez, o que foi interpretado como uma espécie de insinuação de que a cantora não era famosa o suficiente para ser conhecida. Continua @futuremelodrama: “O bordão ‘I don’t know her’ não é nada perto do ‘tem gogó, querida?’”.

No capítulo seguinte, ampliaremos a análise sobre as assimetrias e disputas geracionais na música brega, principalmente associadas a uma performance de feminino que se disputa a partir da discussão entre Michelle Melo e Eliza Mell. No entanto, aqui, é possível inferir, entre outras coisas, que essa diferença de idade agencia, também, um outro tipo de valor na música pop e na música brega. A idade, experiência e tempo de carreira estão intimamente ligados a uma ideia de autenticidade, talento e maturidade, que, tanto no caso de Mariah quanto no de Eliza Mell, são disputados em comparação com outras artistas que vêm em gerações posteriores.

Figura 13 – Tweet comparando Eliza Mell e Mariah Carey



Fonte: Reprodução da internet

Deste modo, ao que nos parece, o “gogó” a que se refere Eliza Mell pode ser encarado como uma multiplicidade de aspectos encenados por meio de pistas nas performances de um determinado cantor. Aquilo que se inicia com a voz reverbera para além do corpo, passando por instâncias corporais, performáticas, de produção e até mesmo biográficas.

3.5 Reapropriações do “gogó” como valor de performance

Pela natureza deste trabalho, seria, no mínimo, ingênuo pensar que a atuação dos fãs fosse menos determinante para a discussão sobre gosto e valor na música brega que os aspectos sonoros e técnicos aos quais recorre Eliza e toda uma tradição de cantoras da música popular massiva. Por isso, entraremos, agora, numa análise focalizada, primordialmente, na agência de diversos actantes na discussão sobre o valor da voz na música brega, a partir do disparo midiático do “tem gogó, querida?”. Nosso intuito, aqui, não é determinar uma vencedora ou uma perdedora entre Michelle Melo e Eliza Mell ou mesmo entre as Amigas do Brega, atuais Amigas. Em vez disso, nos interessa pensar a maneira como fãs, antifãs e haters se articulam, em rede, para engajar e reencenar a discussão entre as duas cantoras.

Antes disso, retornemos à própria discussão acerca do valor na música. Em “Performing Rites: on the value of popular music”, Simon Frith (1998) evidencia que, para além das noções musicais e, teoricamente, objetivas dos objetos culturais, o valor na música popular massiva se dá, também, em associação a juízos de valor cultural, contextos sociais e, até mesmo, tempos e locais apropriados para fazer determinados julgamentos. A essa discussão, Janotti Júnior (2014) acrescenta, no livro “Rock Me Like The Devil, a assinatura das cenas e das identidades metálicas”, que as valorizações não necessariamente precisam estar interligadas às noções e características estritamente musicais e sonoras.

Não parece possível separar de forma fatiada elementos da circularidade, da identidade, dos agenciamentos sonoros da valoração econômica dessa produção musical. Mercados, ao contrário do que pode parecer a certo discurso macroeconômico, não são entidades autônomas, eles são construídos e se relacionam com a estética e também com aspectos globais em suas variadas relações históricas e sociais. O gosto está relacionado à circulação e às redes que os fazem emergir, aos artefatos técnicos e aos sujeitos que os acionam através de exercícios estilísticos e comparativos (JANOTTI JR, 2014, p. 18).

Aqui, utilizaremos o Twitter como principal ambiente de reapropriação das falas e performances anteriormente citadas. Isso porque, por funcionar como uma espécie de microblog, essa rede social possibilita que as publicações, por mais simples que sejam, tenham alcance global, mas, primordialmente, porque foi no Twitter que a discussão se apresentou de forma mais efervescente. Por vezes, a expressão “tem gogó, querida?” figurou a

lista de “Assuntos” do Twitter, seja em caráter local ou nacional. Essa seção de tópicos mais comentados (Trends) é utilizada pelo site para mostrar aos usuários os tópicos mais comentados num determinado momento, na rede social.

É interessante pensar, também, a transculturalidade que se apresenta na própria utilização do bordão “tem gogó, querida?”. Tendo sido criado a partir de uma polêmica hiperlocalizada, recifense, a expressão tem sido utilizada por brasileiros, muitas vezes de origem sudestina, em disputas acerca do K-pop, gênero musical coreano que, no Brasil, conta com uma ampla gama de fandoms e grupos articulados para discutir, defender ou atacar grupos e artistas específicos da cultura sul-coreana. No mundo inteiro, os fãs de K-pop têm se engajado em disputas políticas, por muitas vezes demonstrando poder ao se organizar para, juntos, conseguirem um objetivo comum. Isso ocorre, na maioria das vezes, ao “subirem” hashtags ou termos específicos no Twitter, fazendo com que essas palavras tornem-se os assuntos identificados pela rede social como os mais comentados do momento²⁸.

“Percebe-se que a disputa simbólica pelo espaço das redes é uma disputa de identidades e grupos sociais em suas demarcações de “territórios” através de estratégias de linguagens características. Nesse contexto, há uma ressignificação das práticas comunicacionais dentro e fora da própria internet em

Não raro, essa disputa por capital simbólico tem levado as demonstrações de força dos fãs de K-pop ao cotidiano político para além da música e da arte. Em junho de 2020, por exemplo, o candidato republicano à reeleição como presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, teve um comício esvaziado supostamente por causa da atuação do fandom do K-pop e usuários da rede social chinesa Tik Tok. O evento, promovido em Oklahoma, um dos redutos eleitorais e conservadores de Trump, era a retomada da campanha do presidente estadunidense após (e em meio à) pandemia do novo coronavírus. Segundo a assessoria da campanha do candidato, pelo menos 1 milhão de pessoas demonstraram interesse em participar, mas, segundo o Departamento de Bombeiros de Tulsa, cidade em que ocorreu o comício, não mais que 6,2 mil apoiadores compareceram.

No último domingo, apenas 6.200 apoiadores do republicano apareceram no ginásio com capacidade para 19 mil pessoas. Inesperadas na arena política, as fotos do evento esvaziado não surpreenderam os fóruns de k-pop, música sul-coreana que ganhou o mundo com bandas como BTS e Blackpink. Pode ter sido o medo da Covid-19, mas fãs do gênero alegam que o fracasso foi orquestrado por eles, majoritariamente contrários às ideias conservadoras de Trump. Milhares teriam reservado ingressos on-line — e, claro, não apareceram (CUNHA E BARROS, 2020, online).

28 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/entenda-como-fas-de-pop-viraram-inimigos-de-donald-trump-24493645>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

Trago esses dois exemplos para explicitar um caráter bastante peculiar da reapropriação de discussões como a do “tem gogó, querida” adquirem ao chegar na internet. Ao contrário do que afirmam os puristas da comunicação, que criticam uma suposta despolitização dos debates nas redes sociais, o que o exemplo da ação dos grupos de K-pop mostra é que, na verdade, por vezes, o ativismo na internet tem se mostrado tão, ou talvez até mesmo mais presente no cotidiano político e social que suas formas anteriores. Em “Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais”, Pereira de Sá (2016) considera que, para compreender o entendimento do universo de práticas culturais na circulação da cultura pop na internet, é preciso borrar as fronteiras de uma suposta revolução digital, que produz uma dicotomia entre as mídias massivas e pós-massivas e mundos sociais online e offline, e também considerar o papel de novos mediadores da comunicação digital para além da relação direta entre produtores e consumidores da informação.

[...] os herdeiros das preocupações de Heidegger, Deleuze, Debord e Marx se posicionavam no campo oposto, percebendo a Internet e a cultura digital como uma extensão e uma radicalização da dominação do homem pela técnica e pelas forças do capitalismo avançado. Momento novo das velhas forças em ação; e que como tal, jamais levaria a uma maior democratização. E no momento em que as redes sociais se consolidam em torno da presença de perfis pessoais, selfies, emoticons, além de fãs e haters se digladiando em torno de tudo e de nada, a (amarga) comemoração pela certeza de que acertaram vem acompanhada por um lamento em torno da despolitização dos debates online (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 2-3).

Um exemplo disso é quando o ator José de Abreu, abertamente crítico de Jair Bolsonaro, eleito presidente do Brasil, publicou no Twitter a mensagem “Alo, @jairbolsonaro, seu meteoro chegou! Sou eu, seu fascista” (FIG. 14), em meio às polêmicas acerca da autoprocamação de Juan Guaidó, líder da oposição ao governo de Nicolás Maduro na presidência da Venezuela. Na época, o político brasileiro reconheceu a suposta presidência de Guaidó, a exemplo de Donald Trump, e foi amplamente criticado por inúmeros setores da esquerda brasileira. À mensagem de José de Abreu, o presidente respondeu, minutos depois: “Estamos processando alguns e este ‘meteoro’ será o próximo”. Em meio à polêmica entre as duas personalidades famosas, o usuário @abpvini respondeu a Bolsonaro “tem gogo querida?”. Nesse caso, a utilização do bordão extrapola até mesmo as fronteiras da música e do campo cultural, evidenciando, ainda, que essas fronteiras são muito menos delineadas do que se pensa.

Figura 14 – Resposta a tweet de Jair Bolsonaro



Fonte: Reprodução da internet

O Big Brother Brasil de 2020, por exemplo, foi um exemplo de mobilização nacional acerca de um produto midiático, que o fez entrar para o Guinness World Records como a maior quantidade de votos do público conseguidos por um programa de televisão" e também obteve, na final do reality teve, a maior audiência em dez anos e um acúmulo de 165 milhões de telespectadores alcançados nos três meses de exibição²⁹.

. No Twitter, diariamente eram constantes as menções ao programa e os memes e disputas travados por fãs, antifãs e haters de determinados participantes. No BBB, não bastava apenas torcer por uma pessoa, mas era preciso, também, torcer contra outra, talvez pela própria natureza competitiva do programa. Em alguns casos, o meme “tem gogó, querida” era utilizado entre os telespectadores como reação a trechos de vídeos envolvendo os participantes do reality show. Um dos casos foi uma desavença entre Thelma Assis³⁰, vencedora da edição, e a participante Flayslane (FIG. 15). Em 24 de março, o usuário @bonecxdeolinda utilizou o bordão como legenda para um vídeo entre as duas participantes para valorizar os argumentos de uma em detrimento da outra. Nesse caso, sequer foi considerado o fato de que Flayslane era cantora, já que a outra pessoa envolvida na desavença era uma médica.

29 No dia 27 de abril de 2020, o programa obteve 34 pontos de audiência em São Paulo e 35 no Rio de Janeiro. Foi o recorde da edição e a maior audiência de uma final do reality show desde o BBB de 2010. A média geral do programa foi de 26 pontos em São Paulo, também a mais alta desde o BBB10, que teve 31. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/audiencia/noticia/2020/04/final-do-bbb-20-marca-maior-audiencia-em-dez-anos.html>>. Acesso em 31 de maio de 2020.

30 A própria Flayslane confessou que, ao sair do BBB, não imaginava que a repercussão tinha sido tão grande nas redes sociais. Disponível em < <https://gshow.globo.com/realities/bbb/bbb20/fora-da-casa/noticia/flayslane-do-bbb20-comenta-relacao-com-thelma-nao-sabia-que-esse-embate-tinha-sido-tao-forte.ghtml>>. Acesso em 31 de abril de 2020.

Figura 15 – Trecho de vídeo do BBB20 com a legenda “tem gogó, querida?”



Fonte: Reprodução da internet

São inúmeros, por exemplo, os momentos em que o meme “tem gogó, querida?” foi utilizado como resposta a tweets anteriores, seja a favor ou contra um determinado artista. Isso ocorre, principalmente entre grupos formados por fãs, porque, por vezes, como diz Henry Jenkins (1992), existe uma aura de comunidade que perpassa desde o afeto comum, direcionado a um objeto ou artista, quanto aos desejos particulares de cada um.

Fãs veem a comunidade como uma oposição consciente ao mundo comum, habitado pelos ‘não fãs’, tentando construir estruturas sociais mais receptivas às diferenças individuais, onde exista mais espaço aos desejos particulares e que sejam democráticas e comunitárias em suas operações.” (Jenkins, 1992, p. 213).

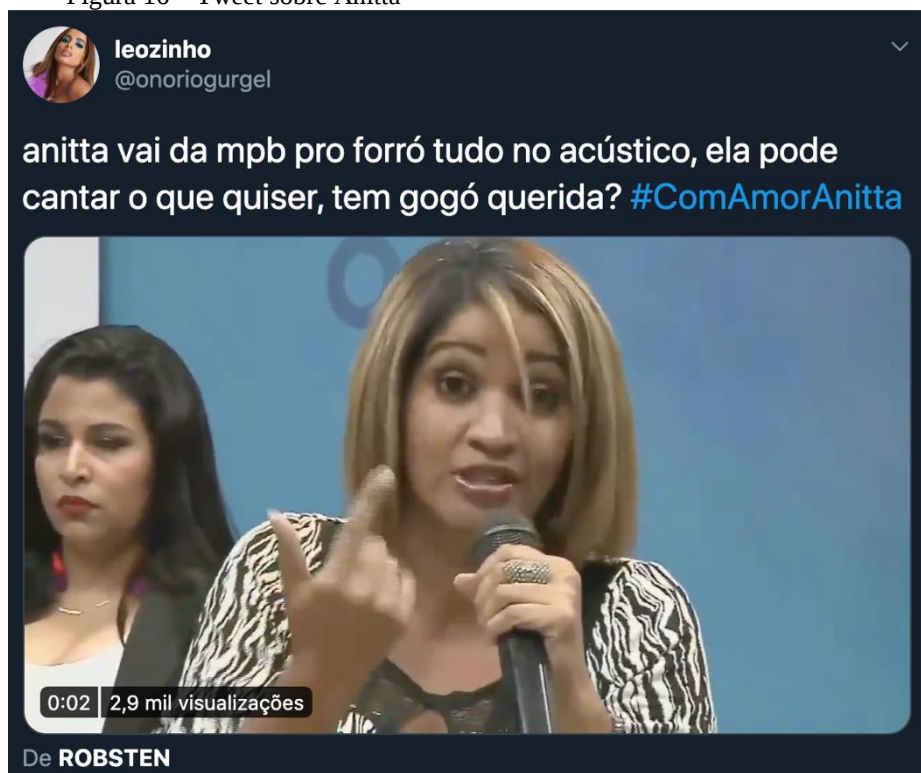
Anitta, por exemplo, é alvo constante da ação de toda a sorte de afetações entre os internautas. “Cancelada”³¹ frequentemente, seja por seus posicionamentos políticos – ou a falta deles – seja por falas equivocadas ou mesmo o trânsito dela entre diferentes gêneros musicais, ou, ainda, em detrimento de sua capacidade vocal. Para os fãs, no entanto, o “tem gogó, querida?” pode servir como uma forma de agenciar um valor de performance dela enquanto cantora e não somente como performer. O movimento do qual Anitta tem sido alvo frequente nas redes sociais, atualmente, convencionou-se chamar de “cultura do cancelamento” tem sido cada vez mais frequente nos últimos anos como uma forma de, através de críticas geralmente publicadas na internet, chamar a atenção para causas, em sua

31 O que ocorre é uma espécie de linchamento virtual, com objetivo, muitas vezes, de ocasionar perda de patrocínios, contratos e outras formas de circulação daquilo que o alvo do cancelamento apoia. Em coluna no site da Folha de S.Paulo, Tony Goes afirma que, ao ser frequentemente “cancelada”, Anitta perdeu o controle da própria carreira. “Anitta parece ter aprendido que não pode viver em atrito permanente com a classe artística. Seu fandom também podia baixar a bola: rivalidade entre cantoras já era uma coisa ridícula na época de Emilinha e Marlene, há mais de 60 anos” (GOES, 2020, online).

maioria, relacionadas à justiça social. Isso acontece com artistas, influenciadores digitais, políticos e demais personalidades que, em algum momento, seja ele do presente ou passado, se distanciam daquilo que é politicamente correto ou aceitável. Isso vale não apenas para aquilo que acontece durante a fama, mas também antes dela.

O usuário @onoriogurgel, por exemplo, publicou o trecho em que Eliza Mell pergunta a Michelle Melo o “tem gogó, querida?” para elogiar a funkeira carioca em seus trânsitos em diferentes gêneros e ritmos musicais (FIG. 16). “Anitta vai da MPB pro forró tudo no acústico, ela pode cantar o que quiser, tem gogó querida? #ComAmorAnitta”, tuitou, junto com a foto de Eliza Mell. A associação pode ter sido feita, também, pelo fato de, no referido vídeo, uma das falas mais comentadas de Eliza ter sido a que ela diz “cantar em vários idiomas em qualquer tom”, alegando que sua colega de profissão não poderia, e, assim, ter tentado atribuir a si mesma um valor de performance.

Figura 16 – Tweet sobre Anitta



Fonte: Reprodução da internet

De modo semelhante à ação dos fãs nas redes sociais, podemos notar a agência dos antifãs na complexa tessitura das redes de valoração às quais Eliza Mell e Michelle Melo se associam, mesmo quando sequer estão envolvidas nas discussões. Amaral e Monteiro (2013) afirmam que, assim como há fãs engajados na valorização de determinados objetos culturais, há, também, nichos muito mais interessados em desqualifica-los. Há, por exemplo, ações

coletivas para a subida de hashtags e termos no Twitter, geralmente com os termos “Buy on iTunes”, que, ao longo do tempo, foram substituídos por simplesmente “buy” ou “stream”, em consonância com a popularização de serviços como Spotify, Deezer e Apple Music³². Num processo inverso, entram os antifãs, com termos como “exposed party”, quando há um “cancelamento”, por exemplo, ou outros termos negativos acerca do que estiver ocorrendo no momento.

Para Amaral e Monteiro (2013) retomam os estudos de Theodoropolou (2007), acerca de antifandoms de dois times de futebol, para fazer uma diferenciação entre esses grupos relacionados ao esporte, à música e à televisão. Elas argumentam que há um investimento emocional na atividade dos antifandoms que é importante para a construção coletiva da identidade do fã, já que é necessário fazer defesa dos objetos de afeto e, assim, formar redes e associações identitárias. Um exemplo desse tipo de reação é a relação entre os fãs de rock e os fãs da banda Restart. Enquanto eles, fãs da banda Restart, se autointitulavam apreciadores de rock, gênero com o qual o grupo se associava, antifãs recorriam aos insultos e ao engajamento para desclassificar a banda como rock.

A ameaça está no fato de a banda ocupar paradas de sucesso, ter fãs engajados que a colocam nos assuntos do momento no Twitter, vendagem de discos, mas não existe respeito pela banda, nem pelos seus fãs, mas sim uma desqualificação dos mesmos. Além disso, há a questão central em torno do gênero musical com suas normas e regras. De acordo com o argumento desses antifãs, uma banda como Restart não poderia ser classificada como rock, pois elementos sonoros como volume, tom, peso e velocidade caracterizariam o gênero e não aparecem nesses artistas (AMARAL, A; MONTEIRO, C, 2013, p. 10-11)

A jocosidade também é uma marca frequente das manifestações de fãs e antifãs nas redes sociais. Isso pode ser associado à noção de “treta”, como escrito por Pereira de Sá (2017), ao pensar as territorializações das controvérsias na música popular periférica. Neste caso, opto, ainda, por trazer a palavra “greia”³³, termo tipicamente nordestino e utilizado como referência a algo ou alguém engraçado. A diferença, no entanto, é que a “greia” se apresenta como algo ainda mais territorializado que a treta, que, em si, já traz, também, um teor típico das redes sociais. Ao falar de “greia”, também procuro apaziguar um pouco de um certo binarismo que, à primeira vista, pode haver ao confrontar as acusações de Eliza e os argumentos utilizados

32 O streaming, como nova forma de se relacionar com a música gravada, reconfigura a experiência musical, principalmente por ter sistemas de recomendação. O consumo, nessas plataformas, sofre por uma mudança “que vai desde alternativas de lidar com a propriedade intelectual, passando pela criação de novos hábitos de consumo do público e, finalmente, a transformação dos ouvintes em agentes participativos” (ARAÚJO E OLIVEIRA, 2014, p. 128).

33 O termo foi sugerido pelo professor dr. Jeder Janotti Júnior, durante a banca de qualificação desta dissertação.

por ela ao tentar desqualificar Michelle Melo. Na “greia”, tudo é válido. Não há vencedora ou perdedora. A brincadeira é inacabada, contínua e se renova a cada vez que alguém se apropria dela.

Um exemplo disso é um tweet de novembro de 2018, em que o usuário @berenoalim (FIG. 17), ao citar um desentendimento entre as rappers Cardi B e Nicki Minaj, ambas explicitamente desafetos uma da outra, faz uma comparação entre as duas desavenças, dizendo “pra quê esquentar o cu com a rola fina que é a treta gringa entre a Nicki e a Card b quando aqui no meu país Nordeste temos Michelle Melo e Eliza Mell soltando shade³⁴ atrás de shade uma pra outra? TEM GOGÓ QUERIDA?”.

Figura 17 – Tweet sobre brigas entre Nicki Minaj e Cardi B



Fonte: Reprodução da internet

³⁴ Shade pode ser traduzido como “veneno”, em português, e faz referência a ofensas, sendo elas diretas ou indiretas.

4 PERFORMANCE DE GÊNERO E DISPUTAS GERACIONAIS

4.1 A formação da diva pop: corpo e feminilidade

Decidi começar e desenvolver a maior parte deste trabalho a partir das associações com as divas da música pop por entender que a essa estética é creditada grande parte da construção do que é ser uma diva no brega. Talvez isso ocorra, propriamente, devido ao fato de que essas mulheres, através da cultura popular massiva, fazem parte de um imaginário coletivo acerca da presença do feminino na indústria musical. Outro motivo, por óbvio, é a própria associação de Michelle Melo e de Eliza Mell com estrelas da música estadunidense, como citado por elas mesmas ao serem questionadas por suas influências musicais e estéticas. No entanto, é preciso deixar clara a minha posição acerca dessas conexões, reconhecendo que, ao discutir a adjetivação de Michelle Melo como “Madonna do Brega”, por exemplo, não se trata de algo menor, uma cópia ou menor original, mas, sim, como um elemento que demonstra uma reterritorialização de elementos consagrados na cultura pop como forma de expressão cultural feita por e para a periferia.

Neste capítulo, minha intenção inicial é discutir uma certa trajetória das fontes nas quais as divas do brega bebem para criar suas próprias referências de voz, de feminilidade e da forma como elas cantam o amor e a invenção de um cotidiano feminino ultrarromântico, por vezes tão sofrido. A ideia da canção romântica apaixonada, que será melhor discutida nos parágrafos seguintes, associada à imagética da cultura pop, parecem ser importantes matrizes estéticas para as associações performáticas adotadas por Eliza Mell, Michelle Melo e, especificamente, Palas Pinho, Dayanne Henrique e Dany Myller, então participantes da banda Amigas do Brega.

Canclini (1998), por exemplo, reconhece o hibridismo cultural, aqui representado pela união de, ao menos, duas matrizes estéticas diferentes apresentadas ao longo desta dissertação, como articulações entre elementos díspares, assimétricos e, por vezes, autoexcludentes. Desta maneira, o suposto paradigma entre o original e cópia, imitação e originalidade seria, no mínimo, insuficiente para lidar com as movências que constituem o complexo tecido social na América Latina. É desta maneira que me interessa ver o brega em relação ao pop e, por que não, à própria noção, disputada e controversa, de Música Popular Brasileira.

[...] transformações dos mercados simbólicos em parte radicalizam o projeto moderno, e de certo modo levam a uma situação pós-moderno entendida como ruptura com o anterior. A bibliografia recente sobre esse duplo movimento ajuda a repensar vários debates latino-americanos, principalmente a tese de que as divergências entre o modernismo cultural e a modernização social nos transformariam numa versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles. Ou ao contrário: que por ser a pátria do pastiche e do bricolage, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular. Nem o “paradigma” da imitação, nem o da originalidade, nem a “teoria” que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo “real maravilhoso” ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas (CANCLINI, 1998, p. 24-25).

Para além das referências já citadas de feminilidade baseada na estética da diva pop estadunidense, não podemos ignorar as inspirações nacionais que criam, pelo menos desde o século XX, um imaginário da diva brasileira. O corpo, a indumentária, a dança, o glamour e a feminilidade parecem ser elementos comuns à construção dessas divas, que remontam, talvez, até o surgimento de Carmen Miranda, que apesar de ser portuguesa, foi alçada à fama internacional como representante exótica, sorridente e carismática do receptivo, multicultural e progressista Brasil. A feminilidade e o artifício que tornou Carmen Miranda grande representante da cultura brasileira, tanto fora quanto dentro do país, é importante para entender a tão citada estética da diva do brega, que, por sua vez, já deriva de um imaginário mais amplo sobre as intérpretes mulheres na música brasileira.

Branca, de origem europeia, com olhos verdes, corpo bem feito e “carisma”, ela tinha cadeira cativa no interior dos cânones de beleza feminina em vigor, diferentemente de todo e qualquer traço físico identificado com a negritude, que, fadada a ser banida do horizonte visual da Nação, ocupava somente o espaço da feiúra que não se queria ver nem mostrar. Seria necessário esperar ainda algumas décadas antes de vermos o reconhecimento de estilos “alternativos” de beleza, como a negra (SCHPUN, 2008, p. 10-11)

Ao longo das transformações estéticas pelas quais passou a música brasileira ao longo do tempo, uma figura que, aqui, merece atenção especial é a da cancionista romântica apaixonada. Do mesmo modo que, desde os anos 1950, surge a figura do cancionista romântico, aparecem também mulheres que, com suas vozes melodramáticas e letras excessivamente românticas, ajudaram a construir um imaginário do samba-canção e do bolero. Nubia Lafayette, Dalva de Oliveira e Maysa (FIG. 18), apesar de terem feito sucesso em épocas diferentes ao longo do século passado, foram, junto com Roberta Miranda, algumas das artistas citadas por Palas Pinho na já citada palestra promovida na UFPE, quando perguntada sobre suas influências vocais. Todas, apesar de suas particularidades e de cantarem tipos diferentes de música, têm em comum o fato de serem reconhecidas como vozes potentes, ultraromânticas e representantes de gerações anteriores da música romântica.

Em suas canções, todas constroem sobre si mesmas a imagem da mulher que sofre, que é traída ou que perde o amado, seja por uma traição ou mesmo para a morte. Ao mesmo tempo, também cantam sobre o ressentimento do fim do relacionamento, como Núbia Lafayette em “Lama”: “E hoje, por ciúme / Ou por despeito / Acha-se com o direito / De querer me humilhar / Quem és tu? / Quem foste tu? / Não és nada / Se na vida fui errada / Tu foste errado também”.

Figura 18 – Núbia Lafayette, Dalva de Oliveira, Maysa e Roberta Miranda



Fonte: Reprodução da internet

É através do romantismo exacerbado e do cantar melodramático que as cantoras refletem suas sensibilidades e performatividades. Esse termo, cunhado pela filósofa Judith Butler (2015), denomina atos, signos, gestos e atuações corpóreas que, repetidamente, são capazes de produzir expressões e identidades de gênero facilmente inteligíveis e compreensíveis socialmente³⁵. A cantora, assim, se associa ao campo da representação ao incorporar os papéis aqui citados. A mulher que sofre, a que questiona o homem, a que se ressentente pelo amor perdido e, até mesmo, a que quer morrer por ter sido abandonada, são estereótipos socialmente criados e desenvolvidos para representar o romantismo na feminilidade, especialmente no caso da música brasileira.

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação

³⁵ O corpo possui centralidade ímpar no conceito de performatividade, pois é uma das formas mais visíveis de expressão do performativo. Nas palavras de Butler: “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado” (BUTLER, 2015, p. 194).

pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência (BUTLER, 2015, p. 200)

A gênese do brega pop na cena musical pernambucana, por sua vez, parece seguir uma tendência estética que coincide com o período compreendido como de maior efervescência na axé music baiana. Faz parte desse movimento, de forma muito incisiva, a figura das mulheres intérpretes, especialmente a partir de 1999, quando Ivete Sangalo, um dos maiores nomes advindos desse gênero musical, deixa a Banda Eva, na qual era vocalista desde 1993, para seguir carreira solo. Na tese “As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador”, a pesquisadora baiana Marilda Santana (2007) argumenta que, desde a capa de seu primeiro álbum solo, Ivete já remete ao ícone de uma intérprete que se constrói também pela imagem de cheia de beleza e destoante do modelo de mulher baiana representada pelas novelas da Globo ou romances de Jorge Amado. Uma espécie de “Gabriela, Cravo e Canela” da música, tropical e romântica.

Isso diverge, segundo a autora, de uma outra onda de cantoras que, à mesma época, despontam como grandes intérpretes da Música Popular Brasileira, como Cássia Eller, Marisa Monte, Adriana Calcanhotto e Zélia Duncan. Essas, todas, intimamente ligadas ao imaginário da mulher lésbica, representante da “nova música popular brasileira”.

Se observarmos fotografias de álbuns daquele período, bem como fotografias e vídeo tapes de algumas puxadoras/vocalistas de bloco ou bandas de axé, podemos perceber que já havia uma preocupação com o que se veste, maquiagem, cabelo, etc. Entretanto, estes profissionais se apresentam como porta-vozes da proposta ou mensagem do bloco e dos seus empresários/proprietários, inclusive nas próprias canções que levam o nome do bloco. Tomemos como exemplo deste fenômeno três representantes desta categoria: Márcia Freire (vocalista da banda e bloco Cheiro de Amor), Carla Vizi (vocalista da banda Cheiro de Amor em substituição a Márcia Freire) e Emanuelle Araújo (vocalista da Banda Eva em substituição a Ivete Sangalo, que substituiu Daniela Mercury, dentre outras). Cabe então a pergunta: efetivamente, é possível se fabricar uma estrela? Quais as condições indispensáveis para o lançamento de uma estrela no mercado? Mais ainda: de seu êxito e permanência? (SANTANA, 2007, p. 51)

É importante reconhecer, ainda, o próprio dispositivo televisivo como mediador da forma como o “tem gogó, querida” é criado e reapropriado e se apresenta como formador de uma performatividade das duas cantoras. O enquadramento da câmera no rosto de Eliza Mell, ao ser questionada por Michelle Melo, é utilizado pela direção do programa Tarde Legal para construir um ar de dramaticidade ao momento. Além disso, a trilha sonora que compõe a cena remonta à tradição dos noticiários policiais que, durante anos, fizeram parte da construção de uma paisagem sonora do brega e da circulação do gênero musical na cidade, especialmente em meio à periferia. O suspense é criado, também, pela música de fundo, além da forma como

as cantoras são enquadradas, da maneira como o apresentador chama Eliza Mell a comentar a desavença com sua colega de profissão e, até mesmo, pelo nome do quadro, que se chama “Na berlinda”. A sonoplastia se mostra presente em outros momentos do vídeo, com o barulho de grilos no momento em que a cantora termina de falar. De forma semelhante ocorre a gravação das acusações de Michelle Melo a Eliza Mell, que deu origem à polêmica na televisão.

No caso de Michelle Melo, no entanto, o enquadramento no corpo tem, ainda, papel primordial na disputa entre as duas cantoras, já que, em ambos os casos, tanto Eliza quanto Michelle tinham acabado de se apresentar no programa em que a polêmica ocorreu. A instância do corpo é importante, também, para discutir dinâmicas geracionais que, supostamente, trazem distinção tanto a uma quanto à outra. A seguir, voltaremos à discussão sobre as associações e disputas de acionadas a partir do elemento geracional. Nos interessa discutir, por exemplo, o que significa ser mais velha e mais experiente, ao mesmo tempo que ser novidade também aciona valores específicos no gênero musical.

4.2 “As quatro vozes de uma geração”: novinhas e consagradas

É possível observar que, ao longo de suas transformações estéticas, o brega recifense gira em torno de uma série de disputas de poder entre as diferentes gerações que a ele se associam. Aqui, me refiro a geração tanto de acordo com a ideia dos três eixos estéticos propostos por Soares (2017), quanto às assimetrias de idade entre as cantoras aqui mencionadas. Esses movimentos ocorrem, essencialmente, num fluxo incessante de disputas e reconhecimentos estéticos e valorativos referentes ao que significa ser mais velha ou mais nova no gênero musical. A própria forma como os movimentos estéticos do brega surgem e se dissipam é baseada numa lógica competitiva. Se a primeira geração se centra no homem e seus desejos, a segunda chega com a mulher e, finalmente, o reconhecimento de seus próprios anseios em relação ao “garanhão” da música cafona. A terceira, no entanto, surge como a tentativa masculina de restabelecer seu protagonismo, por vezes desqualificando e respondendo a questões abordadas nas músicas do brega romântico cantado pelas mulheres.

Sendo assim, o que parece entrar em cena, no brega, é uma disputa que, para além do binarismo sobre ser talentosa ou não, ou mesmo, ter ou não ter gogó, se manifesta a partir de uma valoração geracional. No vídeo em que é chamada para julgar a capacidade de canto de diferentes cantores no Tribuna Show, por exemplo, Eliza fala sobre Luiza Ketilyn como sendo

“novinha” demais, mas que, ainda assim, teria potencial para tornar-se uma grande cantora no brega. A própria Eliza afirma, no referido momento, que, ao longo da carreira, desenvolveu as habilidades de canto e que as pessoas que, atualmente, gostam de sua voz, como a voz de uma mulher com mais de 40 anos, não gostariam da forma como a Eliza de vinte e poucos anos se apresentava.

Aparece, aí, o fantasma da “cantora fabricada”, cuja imagem supostamente constituiria a maior e mais importante parte de seu valor como *performer*. O próprio visual de Eliza Mell, mais sóbrio, serviria para chancelar essa seriedade da cantora em relação à própria arte, em detrimento a artistas mais jovens, como as já citadas Francyne Röper, Tayara Andreza e Luiza Ketilyn (FIG. 18), que adotam uma estética semelhante na forma de se vestir, utilizando bastante maquiagem, roupas coloridas e cabelos lisos e longos. O Instagram, nesse contexto, serve como catalisador de carreiras para as cantoras mais jovens que, através de sua presença midiática nas redes sociais, agem como influenciadoras digitais, garotas propaganda de lojas, bares, marcas de roupa, eletrônicos e acessórios. Ocorre, aqui, uma espécie de “Kardashianização” das cantoras do brega, espelhando uma performance que lembra as Kardashians, uma família de socialites estadunidenses que estrelam o seu próprio reality show e que têm uma forte presença nas redes sociais. Essa presença midiática se reflete na criação de marcas com o sobrenome das socialites e, ainda, na rentável função de fazer propaganda de produtos e parceiros.

Isso ocorre não somente pela semelhança física e a forma de se vestir e de se maquiar das cantoras com o da família de socialites estadunidenses, mas também pela postura adotada por elas nas redes sociais e pela forma como elas capitalizam as próprias imagens (FIG. 19).

Figura 19 – Francyne Röper, Tayara Andreza e Luiza



Fonte: Reprodução da internet

Algo que chama ainda mais atenção, nesse caso, é o fato de haver traços de uma disputa geracional entre Michelle Melo e Eliza Mell, apesar de terem idades mais próximas, já que uma, atualmente, tem 38 anos e a outra, 42, respectivamente. As duas, inclusive, começaram a fazer sucesso na mesma época, no início dos anos 2000. Nesse caso, o corpo, novamente, tem papel central na disputa e no jogo midiático travado entre as duas, que se associam a diferentes estéticas e tendências valorativas.

Ao passo que Eliza Mell decide afrontar Michelle Melo com a voz e o conhecimento, a sabedoria formal sobre a música obtida durante duas décadas de carreira, esta, por sua vez, rebate com o corpo, com os patrocinadores tagueados na foto postada e resposta às acusações de Eliza e com a ideia de plenitude que, ao perder a paciência ao vivo num programa de TV, Eliza já não pode mais dizer que tem.

Ao expor os patrocinadores, Michelle Melo afronta Eliza Mell com a própria influência e capital, tanto financeiro quanto simbólico. Trava-se, aí, uma disputa de poder, de capital. A cantora mostra que tem influência na cidade e quem é mais “desejada”, tanto no sentido sexual e corpóreo quanto por sua capacidade como artista e “atração”³⁶. Isso porque, em sua maioria, os artistas do brega tiram seu sustento dos shows e da publicidade, já que o sistema de capitalização do brega não se dá, nem nunca passou pela venda formal de álbuns ou, num presente não tão distante quanto o dos CDs, royalties pela compra de músicas. É exclusivamente pelas suas aparições e apresentações que esses artistas se inserem no mercado.

A própria dinâmica de incentivar polêmicas e desafetos na mídia parece fazer parte de uma estratégia utilizada pelas artistas para manter movendo-se uma espécie de “motor do sucesso”, alimentado pelas tretas e desavenças de suas protagonistas. Essa “matilha virtual” é alimentada pelas cantoras, que, ao fazê-lo, também incentivam a manutenção de um microcosmos de afetos e reconhecimentos no mercado do brega recifense. Cada gesto, cada discurso, cada narrativa suscitada por qualquer das cantoras é acompanhada por uma espécie de aura. No caso do brega, algo curioso é o quão territorializada se tornam as formas de verdadeira veneração das artistas, não simplesmente pelo seus trabalhos, mas também pela persona construída por elas através de seus atos.

³⁶ Decidi usar esse termo como correlato ao adjetivo “entertainer”, do inglês, mas acho relevante explicitar que considero a expressão insuficiente para carregar o significado da palavra anglófila. Por “entertainer”, como previsível, entendo a pessoa com a capacidade de entreter. Capaz de ser alguém que consegue ser atração midiática. No contexto do brega, uma leitura pode ser feita de ruma forma bastante mercadológica, como alguém que “dá conta” agradar plateias e ser a mais lucrativa das escolhas para se promover shows em bares, festas e outros eventos.

Essas disputas geracionais se manifestam, também, na criação do projeto Amigas do Brega, no qual Eliza Mell entrou ainda em 2018, na segunda formação do grupo. Idealizado em meados de 2017, o projeto “Amigas do Brega” surgiu a partir da união de cantoras da segunda geração de artistas do gênero musical, ligadas à estética do brega pop, como uma resposta à quase hegemonia dos MCs dentro da cena musical. Inicialmente, o grupo foi formado de maneira quase acidental, a partir de uma reunião de cantores que fizeram sucesso nos anos 2000 para a gravação de um DVD, como uma espécie de tributo ao brega romântico. As músicas escolhidas para o repertório do grupo foram gravadas até o ano de 2007 e algumas delas ficaram famosas nas vozes de cantores que, atualmente, não cantam mais profissionalmente. A gravação foi montada pelo cinegrafista João Paulo Melo, com o objetivo de valorizar os cantores da geração hoje chamada de “brega das antigas”, que começavam cair no ostracismo e foram chamados para “dar imagem” a canções que surgiram antes mesmo da efervescência do videoclipe no brega.

O grupo foi inicialmente formado por Palas Pinho, Dany Myller, Dayanne Henrique e Isa Falcão - essa última substituída por Eliza Mell menos de um ano após a formação do grupo. Idealizadora do projeto, Palas Pinho se autointitula a “primeira mulher a cantar sensualmente no brega”³⁷, a partir da canção “Vem me Amar”³⁸. Segundo o jornalista Rafael Dias, ela abriu caminho para outras mulheres no brega com seus vocais em “Amor de Rapariga”. Na época, Palas “não gemia (isso coube depois a Michelle Mello, com ‘Baby Doll’) nem falava de sexo como um trocadilho de FMs (também só surgiu, mais tarde, com Nega do Babado e seu ‘Milkshake’)” (DIAS, 2011). Em entrevista ao Jornal do Commercio, ela afirmou que a ideia de criar as Amigas do Brega surgiu em meio a um descontentamento acerca do próprio destino das bandas e cantores da segunda geração do gênero e uma tentativa de resgatar um período específico do brega romântico. Segundo ela, a partir da chegada dos MCs, criou-se uma cultura de competitividade diferente na cena musical, o que fragilizou e capilarizou o movimento anterior ao brega funk. Isso se intensifica quando lembramos que, a música brega, por mais historicamente marginalizada que seja, é uma indústria e, assim sendo, sobrevive, circula e reverbera a partir de uma lógica capitalista, nos moldes básicos de

³⁷ A reportagem original foi excluída do portal da Folha de Pernambuco, mas o texto e a capa do jornal que veícu a entrevista foi republicado num blog mantido pela própria Palas. Disponível em: <<http://bandaovelhanegravavoc.blogspot.com/2011/07/voces-achavam-que-palas-estava-na-pior.html>>. Acesso em 5 de janeiro de 2020.

³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ORRQLfRRiHU>>. Acesso em 3 de janeiro de 2020.

mercado. Apesar disso, existe uma particularidade observada em gêneros marginalizados, como o tecnobrega paraense, por exemplo, que obtêm lucro não a partir da venda de discos ou da propriedade intelectual das canções, mas das apresentações ao vivo que são promovidas de formas majoritariamente fora do circuito formal.

O grupo Amigas do Brega reunia, inicialmente, as cantoras Palas Pinho, fundadora do grupo; Dany Myller, Dayanne Henrique e Isa Falcão. As quatro cantoras faziam parte de bandas independentes e se juntaram para criar o grupo. Posteriormente, Isa Falcão deixou a formação, dando lugar a Eliza Mell. As quatro cantoras ficaram juntas até dezembro de 2019, quando Palas, detentora dos direitos da banda, decidiu sair devido a desavenças com a produção do grupo. Ela levou consigo a marca Amigas do Brega e convidou para participarem do projeto Isa Falcão, Madonna Becker e Adriele Matias, vocalistas das bandas Espartilho, Pank Brega e Boa Toda, respectivamente³⁹. A Dany Myller, Eliza Mell e Dayanne Henrique, restou a marca Amigas, utilizada até julho de 2020, quando, por decisão judicial em favor de Palas Pinho, elas tiveram que deixar de usar o título. A banda, então, passou a se chamar As Comandantes.

Dentro dessas disputas geracionais às quais a criação das Amigas do Brega se associa, é possível observar a existência de uma certa tendência nostálgica que, mesmo uma década depois do surgimento das cantoras que formam a banda e de um momento de maior efervescência do brega pop, parece estar presente na forma como o público e artistas se relacionam com o gênero. Tal fenômeno resultaria, entre outras coisas, numa espécie de anacronismo na cena musical brega recifense, tendo em vista o conceito de cena discutido por Will Straw (2013). Retomando a discussão de Will Straw (2013), que toma como base o cenário musical nos anos 1990, ele argumenta que as cenas podem ser pensadas como grupos demarcados por uma espacialidade cultural, onde coexistem diversas formas de práticas musicais que interagem entre si de múltiplas formas e compartilham referências estéticas de um ou mais gêneros. São espaços organizados contra a mudança. “Neles, gostos e hábitos minoritários são perpetuados, apoiados por redes de instituições de pequena escala, como lojas de discos e bares especializados” (STRAW, 2006, p. 13) e onde “um diagnóstico mais efetivo pode notar que a frequência em que culturas de afinidade (como as que circulam pelo Doom Metal ou na drum-and-bass music) encontram coerência pela lenta elaboração de

³⁹ Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/12/com-nova-formacao-amigas-do-brega-evidencia-instabilidade-das-bandas.html>>. Acesso em 21 de julho de 2020.

protocolos éticos que devem ser seguidos por aqueles que se movem por esses espaços” (idem)⁴⁰.

Ao falar de nostalgia, procuro referir-me ao desejo por uma espécie de comunidade perdida, uma espécie de utopia que, no brega, se intensifica, ainda, pela efemeridade das figuras da indústria musical na era dos hits da internet, já que, para ser reconhecido, muitas vezes basta estar entre os mais vistos, mais compartilhados ou mais seguidos, especialmente num nicho de mercado que quase nunca se baseou na venda formal de discos e outros pontos da indústria musical mainstream.

Segundo a autora russa Svetlana Boym (2001), no século XVII, a nostalgia era entendida principalmente como uma doença, uma patologia que precisava ser remediada e curada e afetava majoritariamente os soldados e migrantes, como um sentimento de anseio por dias melhores que eterniza a utopia de um passado. De origem grega, a palavra “nostalgia” tem duas raízes, *nostos* que significa “voltar à casa” e *algia*, anseio. Boym a define como o desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu, mas também argumenta que tal sentimento de perda e deslocamento também é, ao mesmo tempo, a fascinação de alguém com a própria fantasia. Em seu livro dedicado ao tema, Svetlana também diz que a nostalgia é uma experiência possibilitada apenas por circunstâncias específicas da época moderna, isso por causa de um certo esgotamento de formas anteriores de temporalidade no ocidente, como a teologia da salvação das sociedades cristãs, que foi substituída pela centralidade do “novo” na cultura moderna. O passado, agora, vira essencialmente irrecuperável e irrepetível. No caso do brega, ele é representado pela frequente volta aos anos 2000 e aos nomes que surgiram e às músicas que exaustivamente embalaram gerações nesse período.

É possível pensar numa certa sedução e manipulação advindas da nostalgia a partir da diferenciação feita por Boym entre a nostalgia restauradora e a nostalgia reflexiva. Se a primeira busca uma reconstrução daquilo que se perdeu ou de uma certa realidade imaginada daquilo que teria sido o passado, a nostalgia reflexiva baseia-se não numa reconstrução do que se foi, mas numa flexibilidade do passado. Busca-se, assim, não a mera recuperação do que é

⁴⁰ No original: “Within them, minor tastes and habits are perpetuated, supported by networks of small-scale institutions, like record stores or specialized bars” e “A more useful diagnosis might note the increased frequency with which affinity cultures (such as those surrounding Doom Metal or drum-and-bass music) find coherence through the slow elaboration of ethical protocols to be followed by those moving within them.”

percebido como verdade absoluta, mas a meditação sobre a história, a passagem do tempo e a própria finitude humana.

Com certo teor melancólico típico do melodrama cultuado abundantemente pelas culturas latino-americanas e periféricas (MARTÍN-BARBERO, 1997), a música brega recifense sempre tratou de amor e romance, mesmo em suas vertentes mais sexualizadas e de ostentação, como uma forma de participar de processos de enculturação possíveis a partir da reprodução de clichês consagrados da cultura. Para ele, a forma como as classes subalternas se relacionam com o ideal romântico remonta ao ideal moral no qual se baseia a classe trabalhadora para experimentar o “ser” sob a égide do capitalismo, com a possibilidade de transgredir a dominação de classes hegemônicas por meio de pequenas situações-limite. Essa teoria argumenta que em todo muro, por mais maciço que seja, sempre haverá brechas que podem ser aumentadas por alguém que quiser derrubá-lo. “A ideia de cultura vai permitir à burguesia cindir a história e as práticas sociais - moderno/atrasado, nobre/vulgar” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 146).

Consigo enxergar uma certa potência nostálgica que perpassa desde a produção à recepção da música brega recifense com relação à segunda geração da música brega, principal foco deste trabalho. Ela é ciclicamente reencenada por distintos artistas, não apenas nos trabalhos autorais de quem viveu e fez sucesso naquela época, mas também numa reprodução de certos “cânones periféricos” e cosmopolitas no gênero musical. Falo isso por perceber, para além do brega, artistas como Alice Caymmi⁴¹ e Duda Beat, por exemplo, que pautam suas obras a partir de uma associação da estética brega com elementos de outras matrizes culturais, como a própria Música Popular Brasileira.

Esse melodrama periférico e o culto ao corpo são alguns dos motivos para o desdém de parte da imprensa e classe artística pelo brega recifense. Tida como música “baixa” e “sem conteúdo”, o brega consegue transgredir cada vez mais as limitações de classe impostas pelo capitalismo a partir dos meios de comunicação. Apesar disso, as linhas que separam o que é música de periferia de classe média, assim como a Música Popular Brasileira e a música cafona, nunca foram estáveis e claramente demarcadas, e certamente jamais serão, como é típico da própria noção de gênero musical. Thiago Soares (2017) afirma que, nessa luta de classes, “questões como ‘beleza’, ‘feiura’ e ‘estranhamento’ são acionadas como formas de

⁴¹ A cantora, neta do medalhão da MPB Dorival Caymmi, gravou, em 2017, uma versão de “Dizem Que Sou Louca”, canção da Banda Kitara que é uma versão, em português, de “Loca”, da mexicana Thalía. Na versão de Alice Caymmi, a música ganhou uma roupagem pop, com referências ao estilo *Wave* dos anos 1980.

afastamento de expressões culturais de um certo cânone” (SOARES, 2017, p. 137). Ao discutir os percursos para o estudo do que se convém chamar de "música pop", Soares (2015) analisa a forma como, a esse gênero musical, coube o local de contra-hegemonia, enquanto o rock sempre se revelou como a hegemonia, mesmo ambos estando, de maneiras diferentes, dentro da cultura pop.

Ao pop, coube a carga de contra-hegemonia, de sempre querer ser, almejar um lugar de legitimação, de destacamento, de tentar se aproximar das lógicas do rock como uma possibilidade de angariar reconhecimento e legitimidade. A música pop dentro da Cultura Pop é o lugar dos artistas “fabricados”, da emergência da figura do produtor, das poéticas que se ancoram em questões já excessivamente tratadas, de retomar uma parcela de vivências biográficas sobre fenômenos midiáticos e de, deliberadamente, entender que estamos diante de performances, camadas de sentido que envolvem produtos. O jogo proposto pelos produtos pop é o de perceber que há a engrenagem dinâmica de um sistema produtivo em ação; que o produto, em si, é parte integrante deste processo; que a enunciação se dá a partir da suspensão de certos padrões normatizados de valores e que a fruição é parte integrante do que chamamos de estilo de vida (SOARES, 2015, p. 25).

Outro ponto a ser levantado é o ponto de partida que utilizo para pensar o conceito de encenação, no âmbito da performance. Para isso, utilizo-me da noção proposta por Diana Taylor (2013), estudiosa do teatro que pensa a performance, antes de tudo, como uma epistemologia, uma forma de conhecer culturas e sociedades, na qual o corpo ocupa papel central. E como “lente metodológica”, a performance pode ser encarada como teatralidade e encenação, “uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)” (TAYLOR, 2013, p. 41). Por isso, proponho pensar em certas “encenações de si mesmo” a partir de fenômenos como o projeto Amigas do Brega, ou mesmo da comum reiteração de modos de ser dessas cantoras em palco ou durante a interação com fãs e em programas de auditório, por exemplo. Associo tais fenômenos a uma espécie de reencenação do "arquivo" ou da "memória arquivada" que, segundo Diana Taylor, pode ser pensada como uma corporificação de documentos pré-existentes, que são situados e revisitados historicamente numa certa posteridade. A forma como os fãs pedem a performance de clássicos da música brega, mesmo com ampla discografia posterior, leva a crer que o poder apelativo dessa nostalgia seja o suficiente para evocar a constante reiteração de uma performance de um arquivo anterior. Nas palavras de Taylor, um “roteiro” antes estabelecido, que deve ser seguido e ressignificado.

Com repertório composto por canções autorais e regravadas de outros artistas, o DVD das Amigas do Brega foi gravado no fim de 2018, a partir de um show surpresa realizado em

Nova Descoberta, periferia da Zona Norte do Recife e um dos berços de movimentações ligadas ao gênero, seja pelo surgimento de cantores ou mesmo por suas casas de show dedicadas quase completamente à música brega. Intitulado “Amigas do Brega – As 4 Maiores Vozes de uma Geração”, a produção foi divulgada no início de 2019, no YouTube. É importante lembrar que, além do grupo, cada cantora toca, de forma autônoma do projeto, sua própria carreira. Palas com a banda Ovelha Negra; Dany Myler, ex-Banda Lolyta, em carreira solo; Dayanne Henrique, ex-Frutos do Amor, com sua banda autointitulada e Eliza, ex-Brega.com, também em carreira solo.

Rapidamente, o canal das Amigas do Brega no YouTube ganhou notoriedade e os vídeos alcançaram milhares de visualizações⁴². Ao todo, foram publicados 18 vídeos, num intervalo de duas semanas, todos gravados pela Pro Rec, empresa de filmagens que concentra quase todo o mercado de videocliques brega no Recife. A trajetória da Pro Rec na produção audiovisual também é importante para pensar uma outra vertente da nostalgia no brega recifense. Em 2011, por exemplo, a gravadora, comandada pelo empresário Ítalo Monteiro, convidou a banda Swing do Amor para gravar um clipe da canção “História da Vida”, uma das primeiras canções lançadas pela banda, por volta de 2004⁴³. Na época em que a banda ficou famosa, o brega circulava majoritariamente pelos programas televisivos (FONTANELLA, 2005) e a cultura do videoclipe praticamente inexistia no brega pernambucano. O aparecimento do videoclipe no gênero musical se deu a partir da publicação de vídeos de apresentações em programas de auditório ao vivo na televisão pernambucana no YouTube. Um dos canais famosos por publicarem os vídeos é o Mega Pop Recife⁴⁴, que reúne produções da TV Nova Nordeste, uma das emissoras locais. É nela que é veiculado o programa Tarde Legal, apresentado por Marcos Silva, um dos mais famosos interventores de programas de auditório dedicados à música brega. Em 2015, o canal Mega Pop publicou uma série de 82 vídeos de apresentações musicais no Tarde Legal, que compõem uma playlist chamada “Túnel do Tempo”, dedicada a relembrar as canções que fizeram sucesso nos anos 2000.

Nos cliques das Amigas do Brega, cada canção é liderada por uma ou mais das cantoras, com os vocais auxiliares das outras. Quando se trata de músicas que marcaram a carreira de

⁴² Em 27 de fevereiro de 2020, o canal tinha mais de 72 mil inscritos. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCQa0MM_-23VRsE32tla2mRA>. Acesso em 27 de fevereiro de 2020.

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BxDDUlxqrQM>>. Acesso em 9 de janeiro de 2020.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCcCuTB32a1tNibdYLRnmv5g>>. Acesso em 9 de janeiro de 2020.

alguma delas, a canção é levada como solo pela intérprete original, acompanhada apenas pela banda, como é o caso de “Garota de Programa”, de Eliza Mell. Vestida com um collant sobreposto por uma jaqueta de veludo - todo o figurino, incluindo os sapatos, são amarelos - ela sobe em palco sozinha. Eliza “flerta” com a plateia dançando ativamente e logo emenda em sua apresentação a canção “Amor Eterno”, também de seus tempos da banda Brega.com. Nessa fase do show, cada cantora veste roupas de cores diferentes, formando um “arco-íris” no palco (Fig. 20). Elas vestem pedrarias, tecidos e cores chamativos e encenam uma estética semelhante a das *girlbands* da cultura anglófona, como as britânicas *Spice Girls*. Douglas Kellner (2001) considera o figurino um ponto central na indústria de mídia massiva e, segundo ele, os produtos da indústria cultural “fornecem modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso e impotente” (KELLNER, 2001, p. 9).

Figura 20 – Apresentação das Amigas do Brega em 2019



Fonte: Reprodução do Instagram

Um dos primeiros clipes a serem divulgados pelas Amigas do Brega foi o da performance de “Em Plena Lua de Mel”, canção que marcou a carreira do falecido Reginaldo Rossi. Ainda com os vocais de Isa Falcão, elas se apresentaram na Boate Metrópole, um dos principais pontos de encontro LGBT+ do Recife, usando vestidos estampados com diferentes momentos da carreira de Rossi. O tributo ao “rei do brega” parece ser um constante lembrete da proposta das cantoras ao formar o grupo: relembrar o passado, mesmo que esse passado não seja necessariamente o seu. É possível notar, também, uma certa cordialidade entre a primeira e a segunda gerações do brega, enquanto, com a terceira, mais jovem, a relação é de disputa.

Na legenda de uma foto publicada em seu Instagram⁴⁵, Dany Myler fala sobre as controvérsias dentro do que ela chama de “movimento”, formado pelos cantores para a valorização da música brega. Ela diz que as Amigas do Brega homenageiam “uma geração de ouro interpretando as suas canções” e que as quatro formam o projeto “em respeito aos artistas que realmente vivem para defender esse estilo tão nosso sem máscaras, sem ego inflado, sem arrogância e principalmente sem falsidade”, referindo-se às rivalidades experienciadas dentro do gênero musical.

Em “*Relatar a si mesmo – crítica da violência ética*”, Judith Butler (2015) faz uma análise do relato de si como uma forma de construção do sujeito a partir da linguagem como forma de subjetivação. A autora chama de “cenários de interpelação” os momentos em que somos convidados a desempenhar um esforço narrativo que reside na linguagem, mas não simplesmente linguística, mas também no agenciamento de gostos, posicionamentos, afetos e significações, “[...] o sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só (a) revelam a constituição de si como um tipo de poiesis, mas também (b) estabelecem a criação de si como parte de uma operação de crítica mais ampla” (BUTLER, 2015, p. 28-29).

Contar a história de si mesmo já é agir, pois contar é um tipo de ação, executada com um destinatário, geral ou específico, com uma característica implícita. É uma ação voltada para o outro, bem como uma ação que exige um outro, na qual um outro se pressupõe. O outro, portanto, está dentro da minha ação de contar; não se trata apenas de uma questão de transmitir informação para um outro que está ali, mais além de mim, querendo saber. Ao contrário, o ato de contar realiza uma ação que pressupõe um outro, postula e elabora o outro, é dada ao outro ou em virtude do outro, antes do fornecimento de qualquer informação (BUTLER, 2015, p.54)

Ao se lançarem como banda, as Amigas do Brega se intitularam “as quatro vozes de uma geração”. Nessa espécie de lema, elas buscam cancelar a ideia de que são parte e representam um movimento específico na música brega. Há, nesse ato, uma espécie de pureza inventada para, de certa forma, reconhecer o brega como movimento cultural legítimo, considerando as frequentes desqualificações do gênero musical por meio da falta de políticas institucionais de sua proteção e pela própria classe artística, imprensa e classes sociais mais abastadas, ao considerar o estilo “baixo” e de menor valor. Do mesmo modo, as quatro artistas fazem questão de se posicionar como cantoras, não somente como intérpretes, demonstrando seu valor como porta-vozes de uma geração inteira. Isso ocorre, ainda, em

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bhej9rNne7B/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2020.

contraposição ao título de “Rainha do Brega” que, sozinha, Michelle Melo ostenta⁴⁶ desde o início de sua carreira.

Desse modo, o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente. Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo da minha vida. Essa “interrupção” recusa a ideia de que o relato que dou é fundamentado apenas em mim, pois as estruturas indiferentes que permitem meu viver pertencem a uma sociabilidade que me excede (BUTLER, 2015, p. 27).

Figura 21 – Primeira formação das Amigas do Brega



Fonte: Reprodução do Instagram

A participação de cantores de uma geração posterior às amigas do brega pode ser pensada como uma encenação da nostalgia reflexiva pensada por Boym. Entre os *featurings* presentes no DVD estão os MCs Elvis e Japão, nomes revelados principalmente após a explosão do brega funk na internet, em meados de 2017. Também participa da gravação a cantora Raphaela Santos, da banda A Favorita, que alcançou notoriedade nacional também em 2017, com a música “Só Dá Tu”, uma versão brega do hit estadunidense “I Got You”, de Bebe Rexha. Priscila Senna, da Banda Musa, divide com Dany Myler os vocais da música “Sozinha”, da Banda Lumiar. É como um encontro entre gerações distintas do gênero musical, dedicadas a homenagear o período mais antigo.

⁴⁶ Segundo a própria Michelle Melo, o título foi dado por Reginaldo Rossi, que, como o “Rei do Brega”, decidiu chamá-la assim durante apresentações dos dois juntos. Posteriormente, essa adjetivação foi cancelada por Regina Casé, uma das responsáveis pelas diversas apresentações de cantores de brega na TV Globo, a começar pelo Central da Periferia. Também houve aparições de Michelle Melo no quadro “Brega é Chique”, do programa TV Xuxa, apresentado pela própria Xuxa, e no programa “Altas Horas”, apresentado pelo jornalista Serginho Groisman.

Em todos os cliques divulgados para o DVD das Amigas do Brega, o espaço tem papel central na plasticidade das imagens apresentadas. A todo tempo, são inseridas imagens aéreas, parte da plateia que assiste ao show de gravação e planos que mostram que o palco, antes de ser palco, é morro. Sendo morro, é periferia. A paisagem dos altos da Zona Norte do Recife, que circundam o local da gravação, é constante ao longo dos videocliques, nas partes gravadas durante o dia. Nos trechos em que é noite, são as luzes das casas que ficam nesses morros que fazem as vezes de plano de fundo para as cantoras. Na performance de “Diário”, Dayanne Henrique, que alcançou sucesso no auge de seus poucos 14 anos de idade com a banda Frutos do Amor, canta sobre a melancolia causada pelo término de um romance. “Vou arrancar do meu diário / as folhas que escrevi / falando de você / vou devolver a sua foto / pra não olhar / pra te esquecer” são os versos entoados pela cantora enquanto as outras, no palco, jogam fora as páginas do que emulam ser os diários que, rasgados, promovem a superação de uma não mais tão jovem Dayanne.

Era 27 de novembro de 2019, pouco mais de um ano depois da fundação das Amigas do Brega, quando fãs, consumidores e até mesmo outros artistas da cena foram pegos de surpresa pela notícia da, até então, interrupção do projeto. De um lado, estava Palas Pinho, criadora do grupo e detentora legal do nome da banda. De outro, Dany Myller, Eliza Mell e Dayanne Henrique, tentavam colocar panos quentes na mais nova polêmica envolvendo as quatro cantoras. Com a saída de Palas, as outras três artistas passaram a se intitular Amigas, enquanto a primeira decidiu, ela mesma, recriar suas Amigas do Brega. Os nomes foram anunciados dias depois: Isa Falcão, primeira recrutada, participou da primeira formação das antigas Amigas do Brega. Ela foi revelada na Banda Espartilho. Da banda Boa Toda veio Adrielle Matias, enquanto, da Pank Brega, saiu Madonna Becker.

A princípio, alegou-se divergências profissionais entre a cantora e seu produtor e marido, Rivan Luiz, e a produtora responsável por empresariar as Amigas do Brega, On Produções, que, por sua vez, seria mais próxima de Dany Myller. Posteriormente, houve também rumores de discordâncias estéticas envolvendo os dois lados da história, o que, inclusive, teria sido o motivo de escolha das novas integrantes do grupo formado por Palas Pinho. Isa, Adrielle e Madonna, como integrantes de bandas menores, eram menos conhecidas que as outras cantoras, mas seriam mais ligadas ao brega “raiz”, tão prezado por Palas e que, ainda segundo os rumores, estaria sendo esquecido nas apresentações do grupo. Essas três cantoras, de certa forma, também fogem do eixo geracional ao qual pertencem as Amigas do

Brega “originais”, principalmente por terem tido seu pico de reconhecimento próximo aos anos 2010, enquanto as primeiras vêm de uma época mais próxima ao início dos anos 2000.

Do outro lado da polêmica, Dany Myller, Eliza Mell e Dayanne Henrique passaram a se chamar “Amigas”, por causa da proibição da utilização do nome registrado por Palas Pinho. Pensando a nostalgia na música brega a partir das Amigas do Brega, pude refletir sobre aspectos que valem a pena serem discutidos, especialmente no que diz respeito às problemáticas da música periférica, ligada à cultura pop. O brega, sua estética, controvérsias e seus fenômenos têm muito a acrescentar no que diz respeito às próprias sociabilidade e política da periferia. Como diz Douglas Kellner (2011), a cultura pop serve como uma cara ferramenta para diagnósticos da época em que vivemos, isso porque agencia debates e inspira vontades, inquietudes e indagações. Questões de gênero, raça e classe social, presentes no âmago de manifestações culturais como o brega, mesmo que camufladas em forma de romantismo e melodrama, dizem muito mais sobre um tipo de sociedade que se quer construir que sobre os modelos estabelecidos que muito mais marginalizam do que tentam entender o outro.

Sendo assim, cabe reconhecer que, analisando a própria trajetória das Amigas do Brega (e das recém-renomeadas Amigas), a reivindicação da nostalgia é repleta de tensões. A própria recriação do grupo com cantoras de uma geração posterior, que, de certa forma, fogem do “cânone” bregueiro estabelecido pelas cantoras na primeira formação das Amigas do Brega, evidencia que essa vontade de voltar ao passado se apresenta como flexível, controversa e, principalmente, impossível. A fragilidade da nostalgia, assim, se apresenta quando a controvérsia em rede se faz evidente, porque não existe um aparato interessado em sustentá-la.

4.3 Associações entre divas e a cultura LGBT+

Não se deve ignorar, também, as associações feitas entre a comunidade LGBT+ e o imaginário das cantoras, seja na música pop estadunidense, seja na música popular brasileira ou mesmo no brega recifense. O público homossexual frequentemente está presente na formação de fã-clubes, na organização de caravanas para assistir aos shows e, de forma igualmente ativa, nas associações feitas nas redes sociais e repercussões de polêmicas na internet. É primordial, por exemplo, a participação de pessoas LGBT+ na projeção que o meme “tem gogó, querida?” obteve nas redes sociais. São essas pessoas que constituem

grande parte daquilo que Eliza Mell chama de "ganguê" e "formação de quadrilha" que, nas redes sociais, "atacam as pessoas".

A controversa relação do público LGBTQ+ com as cantoras não é exclusiva do ambiente virtual ou mesmo contemporânea ao surgimento da diva nos moldes consagrados pela cultura do videoclipe e da música pop estadunidense. Em “Aqui ninguém é branco” (2009), Liv Sovik discute as dinâmicas raciais, de gênero e de classe que tornaram Angela Maria uma das maiores cantoras brasileiras dos anos 1950, ao mesmo tempo que também causaram apagamentos e explicitaram uma certa dominação na música popular brasileira. Angela Maria e sua música, segundo a autora, viviam no limiar entre o ser negro e a suspensão dessa identidade, algo como uma ausência de cor. As cirurgias plásticas para afinar o nariz, os procedimentos estéticos para tingir e alisar os cabelos e clarear a pele, todos são elementos de formação de uma diva, tão controversa quanto sua aparência. Ao mesmo tempo em que cantava os floreios do amor romântico, a artista tomou para si um lugar de conservadora, por vezes tendo que desmentir um suposto preconceito contra pessoas negras, por exemplo. A artificialidade da imagem da cantora, por vezes, tornou-se motivo de jocosidade e adjetivo pejorativo para desqualificá-la, ao passo que também a permitiram adentrar as fronteiras que, como uma mulher negra nos anos 1950, talvez jamais conseguisse chegar.

Para Liv Sovik, a imagem conservadora de Angela Maria é complexificada pelos múltiplos deslocamentos de identidade de raça e gênero. “Babalu”, uma de suas canções mais famosas, foi adotada pela subcultura gay do século passado como uma espécie de hino. “[...] ela é cultuada por homossexuais que não parecem querê-la como mãe, nem a identificam como namorada ou amante. A falta de correspondência reflexiva entre cantora e público aponta para outro tipo de deslocamento, o de gênero” (SOVIK, 2009, p. 126).

[...] o fato de que Angela Maria é uma mulher negra que diz ver a negritude de fora e que canta dramas amorosos com floreios talvez seja o que permita uma identificação por um setor que — sem nenhuma unanimidade, mas certamente mais do que a sociedade dominante — entende que as identidades de gênero são construções, máscaras dramáticas, antes de ser da ordem de uma essência ou ontológicas. O mesmo argumento, *mutatis mutandis*, pode ser usado para entender por que Carmen Miranda é a figura preferida das travestis: é tão feminina que sua feminilidade parece irreal. Os arroubos ou floreios da interpretação de Angela Maria possibilitam uma recepção alegórica, disfarçada ou *camp* do relato do amor romântico. O *camp* é marcado pelo “grau de artifício, de estilização”, pela “arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo. [...] O *camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade”, diz Susan Sontag em seu conhecido ensaio (SOVIK, 2009, p. 126).

A relação do público gay com a performance de Eliza Mell parece ser tão controversa quanto a própria relação entre ela e Michelle Melo. Ao mesmo tempo que, como ela mesmo diz, é atacada nas redes sociais, ela também é exaltada como "Rainha do Gogó" e, de certo modo, acolhido pela comunidade. Isso porque, para além de ser considerada uma aliada na luta por equidade de gênero⁴⁷, ela também se assumiu lésbica recentemente, pouco tempo antes de ingressar no projeto Amigas do Brega. Sendo assim, essa relação do público gay com a mulher cantora se dá em duas instâncias diferentes, sendo a primeira na dita projeção de gênero descrita por Sovik (2009), e também por uma ambígua alteridade por ser, ela mesma, parte da comunidade.

O tipo de relação estabelecida com entre Eliza Mell e os fãs, apesar de, por vezes, se dar por meio de sua exaltação como exímia cantora e pela sua representação da diva bregueira, também perpassa o conflito de destoar em meio ao padrão estabelecido entre outras artistas do mesmo gênero musical. Gênero, raça e, indissociavelmente, sexualidade, se articulam para formar sua persona midiática perante os fãs. Um exemplo é o tuíte da usuária @ddezas, que, em 11 de setembro de 2019, demonstrou espanto ao descobrir a homossexualidade da cantora. “ELIZA MELL EH SAPATAO EU TO GRITANDO [...] OBRIGADO SENHOR” (FIG. 21).

Figura 21 – Tuíte sobre a homossexualidade de Eliza Mell



Fonte: Reprodução do Instagram

Nesse caso, além do espanto, houve, também, uma menção de agradecimento, de alívio pela descoberta. Esse tipo de reação a partir de um autorreconhecimento no próprio ídolo é frequente em comunidades de fãs nas redes sociais, especialmente entre brasileiros, durante as práticas de "shippagem" de artistas. Essas ações dizem respeito às manifestações de torcida por um determinado casal, na cultura digital. “Ship é o diminutivo da palavra

⁴⁷ Dany Myller, por exemplo, possui uma peculiar preocupação ao se inteirar sobre as discussões de gênero e de sexualidade. Além de se declarar feminista, por vezes se associando à ideia de ativismo da cantora Beyoncé, ela se preocupa em citar a sigla "LGBT+" de acordo com as últimas atualizações sobre a discussão e, também, se dedica frequentemente a agradecer ao público homossexual.

relationship, em inglês, relacionamento. Daí derivam os termos como shipper, aquele que torce pelo casal e cria conteúdo; shippar, o verbo; shipping, nome da prática em inglês e shippagem, como os fãs brasileiros chamam a prática” (AMARAL, SOUZA & MONTEIRO, 2015, Online). Amaral e Tassinari (2016), ao analisarem a práticas de shippagem em fãs da cultura pop coreana, afirmam que, frequentemente, os fãs se organizam para torcer que determinados cantores sejam gays ou lésbicas e estejam num relacionamento com alguém do mesmo sexo que participe da mesma banda. Quando essa expectativa é frustrada, não somente quando há relacionamentos entre bandas diferentes, mas, de forma especial, quando alguém que se pensava ser homossexual parece estar numa relação com alguém do sexo oposto, há um certo boicote àquele artista, com, até mesmo, fechamento de fã-clubes e discurso de ódio.

E o que acontece nos fandoms brasileiros de K-POP quando dois integrantes “rotulados” como gays e lésbicas e apaixonados por colegas de outro grupo assumem um relacionamento, são vistos aos beijos na madrugada e provam ser, além de todas as expectativas, heterossexuais? Negação, caos e discursos de ódio (AMARAL e TASSINARI, 2016, p. 10).

Abro um rápido parêntesis na discussão para inserir um ponto que, no momento em que escrevo este capítulo, se mostra extremamente recente. No dia 9 de agosto de 2020, Dia dos Pais, a cantora Michelle Melo anunciou aos mais de 200 mil seguidores que estava grávida pela segunda vez. O anúncio foi feito pela primeira filha dela, Bianca, ao produtor Raphael Formiga, com quem ela mantinha um relacionamento há, pelo menos, um ano. Café na cama, vídeo gravado, menções a Deus e à família, a publicação foi, oficialmente, o anúncio de que a artista, de 38 anos, iria ter um bebê.

Nos grupos de WhatsApp, uma das publicações compartilhadas sobre a gravidez de Michelle Melo foi a do portal Ver Agora. No título, a manchete escolhida foi “Tem bebê, querida?”. Michelle Melo anuncia nova gravidez”, mais uma vez reencenando o meme “tem gogó, querida?”⁴⁸. Ao que parece, o termo mais adequado para falar do desentendimento entre as duas é o de “disparo midiático”, porque é a partir desse momento que as artistas passam automaticamente a serem associadas uma a outra, independentemente do que façam e da forma que façam. A gravidez, aqui, é tida como um valor de performance de feminino apresentado pela cantora. Isso em detrimento da própria encenação de feminino agenciada por Eliza Mell, mesmo que esta também tenha dois filhos.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.veragora.com.br/artigo/tem-bebe-querida-michele-melo-anuncia-nova-gravidez>>. Acesso em 9 de agosto de 2020.

Assim sendo, nosso objetivo, neste capítulo, foi o de discutir as diversas modelagens performáticas de feminino que se manifestam na presença das cantoras na música brega. Voz, dom, talento, corpo, raça, feminilidade e tantos outros elementos aqui utilizados como princípios de valoração parecem estar cada vez mais intimamente ligados e em fluxo, sempre inacabados, como a própria natureza da performance.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debater o feminino na música brega, como pontuado ao longo deste trabalho, é lidar com constantes e, sempre em fluxo, assimetrias. Isso perpassa não somente a disputa de gênero aqui apresentada, mas também formas de lidar com a voz, com o corpo feminino, com raça e, de forma inerente a um gênero musical nascido e fruído na periferia, com questões de classe social e capital simbólico, que se presentificam através da performance dessas mulheres. Talvez, um dos maiores desafios de se estudar a música brega, ou qualquer objeto cultural ligado à cultura pop e à música popular massiva, seja, além da falta de arquivo formal específica desse gênero musical, que se reflete em décadas de esquecimento institucional de uma expressão cultural, a fluidez com que os objetos aqui apresentados se movimentam midiaticamente e, para retomar o léxico proposto por Latour (2000), a quantidade de atores que se articulam para formar as redes de afetos e disputas que, aqui, tentamos mapear. É possível perceber através deste trabalho, por exemplo, que a disputa simbólica do "tem gogó, querida?" perpassa vários níveis de discussão dos campos da sociologia, da estética e da arte.

Ao mesmo tempo que essa fluidez torna o trabalho mais exaustivo, empiricamente falando, este também é o elemento mais prazeroso de se tratar quando se propõe estudar o social para além de binarismos e generalismos, mas a partir das associações. São as associações que estão sempre em fluxo e que levam, ao centro da controvérsia, todos os valores postulados pelos atores e intermediários. É natural da treta, da controvérsia, da greia. É natural, ainda, da própria noção de identidade. Da forma como as identidades periféricas são construídas, negociadas, reapropriadas e valoradas socialmente. Como diz Stuart Hall (2006), em algo que parece dialogar intimamente com a noção de encenação que, aqui, é discutida com base em Taylor (2013),

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. (HALL, 2006, p. 13)

Ao longo deste trabalho, tentamos explorar o debate acerca das performances de gosto e disputas de valor na música brega, a partir das manifestações agenciadas pelos discursos de duas cantoras expoentes do gênero musical. Nos interessa ver o disparo midiático "tem gogó, querida?" não como uma situação estanque, nem linear, com início, meio e fim, mas como

elemento capaz de abrir caixas-pretas de discussão acerca do valor da voz, do corpo e da performance na música brega. Não interessa, nem acredito que seja possível, que haja vencedora ou perdedora nas disputas midiaticamente travadas e, aqui, mapeadas. No entanto, é mais interessante pensar como cada um dos atores envolvidos ganha, seja em capital simbólico, seja numa disputa moral ou, de forma mais pragmática, em contratos, shows, presença midiática, reconhecimento nacional, etc.

Desta maneira, retomemos alguns fatos que ocorreram desde que a polêmica teve início na televisão. As Amigas do Brega, banda então em início de carreira, consolidou-se na cena brega, muito a partir da associação com os fãs e, em especial, a população LGBTQ+. Em setembro de 2019, por exemplo, elas foram uma das principais atrações da Parada da Diversidade do Recife⁴⁹. Ao mesmo tempo, Michelle Melo tornou-se, em 2019, a primeira atração da música brega a se apresentar num show de Réveillon no Recife, no palco principal da cidade, em Boa Viagem, Zona Sul do Recife, ao lado de Nena Queiroga e uma roda de mulheres que fazem parte da cena musical pernambucana. O feito da "Rainha do Brega" foi ainda maior em 2020, quando o brega ganhou um palco no Pina⁵⁰, também na Zona Sul da capital.

É importante lembrar que, historicamente, o papel da vítima, aqui desempenhado por Michelle Melo, inclusive, segundo ela, judicialmente, ao mover uma ação contra Eliza Mell por ter sido chamada de "Rainha da Putaria". Ao mesmo tempo que ela cria sobre si uma imagem de injustiçada, posiciona Eliza Mell como uma mulher "bailista"⁵¹, encenqueira e que, frequentemente, se vê envolvida em confusões. Essa encenação performatizada por Michelle Melo é uma forma bastante comum de despertar no público a empatia e, no caso específico das redes sociais e da cultura digital, de agitar os ânimos dos fãs, antifãs e outros atores envolvidos na controvérsia. No entanto, a própria Michelle Melo se utiliza desse título, de "Rainha da Putaria", para construir sua performance ao longo de sua carreira e o próprio personagem Michelle Melo, como citado por ela mesma. Quando ela diz que "é sempre essa mulher que me habita quando estou cantando", ela se refere à "Rainha da Putaria", à mulher que, ao questionada sobre talento, responde, com o corpo, que isso vai além de simplesmente

⁴⁹ Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/09/06/amigas-do-brega-se-apresentam-na-parada-da-diversidade-de-pernambuco-387636.php>>. Acesso em 21 de julho de 2020.

⁵⁰ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/o-que-fazer-no-recife/noticia/2019/12/19/reveillon-do-recife-tem-cinco-polos-de-festa-com-destaque-para-o-brega-e-fogos-com-menos-ruído.ghtml>>. Acesso em 21 de julho de 2020.

⁵¹ O adjetivo de "bailista" vem do termo "baile", utilizado na região Nordeste para se referir a xingamentos e contestações enérgicas.

voz e conhecimento formal de música. É a mulher que, quando recebe da vida limões, faz limonada, e que aproveita as oportunidades para sobreviver às dificuldades.

Eliza Mell, por sua vez, se vale dessa suposta ambivalência para reconhecer o próprio valor como cantora. Ela, ao mesmo tempo que diz não precisar usar o corpo para mostrar a própria arte, não reconhece que os próprios atributos físicos, mesmo não sendo trazidos à tona durante as discussões, constituem, de forma essencial, a forma como ela mesma se relaciona com a estética brega.

Assim, Eliza Mell e Michelle Melo conseguem criar e refletir modelos sobre o que é ser mulher na música brega e, também, sobre o cotidiano feminino na periferia. A piriguete, a cancionista romântica, a esposa, a mulher que rebate o homem e que, ao mesmo tempo, é objeto de seu desejo e vive para satisfazê-lo são encenações. São peças que, juntas, constituem um complexo e para sempre inacabável quebra-cabeças. Isso porque a não agência já é uma forma de ação. O corpo sóbrio, as roupas menos festivas, o cabelo crespo e, por vezes, envolto por tranças de nylon ou submetido a procedimentos estéticos para ficar loiro, ruivo, liso ou cacheado, são parte de como Eliza Mell escolhe realizar seu relato de si. Como diz Butler (2015), “nossa ‘incoerência’ define o modo como somos constituídos na relacionalidade: implicados, obrigados, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós” (BUTLER, 2015, p. 87). A autora diz que, a construção dos relatos de si é inerente a um processo de desposseção, que jamais será capaz de ser completo e transparente. Isso porque o sujeito surge sempre a partir de uma série de códigos, aos quais precisa obedecer quando fala de si mesmo. “Sou usada pela norma precisamente na medida em que a uso” (BUTLER, 2015, p. 51). Mesmo na relação de alteridade entre um sujeito e outro, há, de forma inerente, a linguagem entre os dois. A palavra, a imagem e a forma são transpassados por normas sociais, econômicas, genéricas, de tempos presentes e passados.

Deste modo, considerando todas as movências que, ao longo do trabalho, foi possível mapear, não seria possível beber da fonte de apenas um método metodológico de análise performática ou biográfica. Ao longo do percurso de estudo e escrita, uma banda foi formada, acabou, mudou de nome duas vezes, teve um racha que resultou numa dissidência. Houve, também, gravidez, trocas de relacionamentos, shows e apresentações em locais, até então, inéditos para a música brega e, por último, uma pandemia, que reconfigurou a ideia de show a partir de *lives* nas redes sociais e da própria forma de rentabilidade das cantoras online. Fato

que, aqui, não obteve espaço, por ter ocorrido justamente enquanto escrevíamos as últimas páginas desta dissertação.

Com o close da câmera e o dedo em riste, Eliza sabe que, ao dizer que “é um pio que eu não quero mais ouvir”, ela aciona, acima de qualquer coisa, afetos. Ela mesma, ao fazê-lo, é tomada por afetos. E é por isso, também que este trabalho e a pesquisa que nele resultou são movidos.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana; BARBOSA, Camila; POLIVANOV, Beatriz. **Subculturas, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage “Gótica Desanimada” no Facebook**. Revista Lumina, Juiz de Fora, v.9, n.2, 2015. Disponível em: <lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/481>. Acesso em: 13 de junho de 2019.
- AMARAL, Adriana; TASSINARI, Larissa. **Fandoms transculturais: apropriações nas práticas de shipping dos fãs brasileiros de K-POP no Facebook**. Revista Vozes e Diálogo, Itajaí, v.15, n. 1. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/8711/5138>>. Acesso em 20 de julho de 2020.
- AMARAL, Adriana. **Dialogando sobre mobilizações de fãs e anti-fãs – Parte I** (Online), 2012. Disponível em: <palavrasecoisas.wordpress.com/2012/01/21/faseantifa>. Acesso em 5 de fevereiro de 2020.
- ANTUNES, Gabriela. Final do 'BBB 20' marca a maior audiência em dez anos. O Globo. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/audiencia/noticia/2020/04/final-do-bbb-20-marca-maior-audiencia-em-dez-anos.html>>. Acesso em 28 de abril de 2020.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2010. 7a. Ed.
- ARAÚJO, Leonardo Trindade e OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. **Música em Fluxo: Experiências de Consumo Musical em Serviços de Streaming**. Revista Temática (Online), 10, 10, 122–137. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/21202>>. Acesso em 21 de julho de 2020.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BORN, Georgina. **Introduction – music, sound and space transformations**. In BORN, Georgina (ed). Music, Sound and Space. Transformations on Public and Private Experience. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic; 2001.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAMO, Arlei Sander. **Do dom à profissão: uma etnografia do futebol espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2005.

FERREIRA JÚNIOR, Pedro Alves. “**Madonna do Brega**” - **Cosmopolitismo estético na performance de Michelle Melo**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2018. Joinville. Anais Eletrônicos. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0202-1.pdf>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

FONTANELLA, Fernando. **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2005.

FRITH, Simon. **Performing Rites – On the value of popular music**. MA: Harvard University Press, 1996.

GOMES, Itania M. M. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNION, Antoine. **Music Lovers. Taste as performance**. In: Theory, Culture, Society 18.5 (2001) 1-22.

_____. **Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music**. In: The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge, 2002.

_____. **Pragmática do Gosto**. Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-RJ, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

HERSCHMANN, Micael e TROTTA, Felipe. **Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional**. In: Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Ana Paula Goulart Ribeiro e Lucia Maria Alves Ferreira (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. **Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis**. Revista Ponto-e-Vírgula, v. 4, 2008.

_____. **Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático.** Anais do XIV Encontro Anual da Compós Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER2.pdf>. Acesso em 8 de agosto de 2019.

_____. **À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva.** Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p31-46. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131>. Acesso em 31 de maio de 2020.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2008.

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia.** Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração (Edusc), 2001.

KOESTENBAUM, Wayne. **The queen's throat: Opera, homosexuality, and the mystery of desire.** New York: Poseidon Press, 1993.

LATOUR, B. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora.** São Paulo: UNESP, 2000.

_____. **Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory.** U.K., Oxford Univ. Press, 2005.

LE MOS, André. **A Comunicação das Coisas: Teoria Ator-Rede e Cibercultura.** São Paulo: Annablume, 2013.

Lima, Daniel Magalhães de Andrade. **Forjando-se Diva Pop: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos autobiográficos na performance de Lady Gaga.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATEUS, Suzana Maria de Sousa. **Okay, ladies, now let's get in formation: o dia em que Beyoncé pautou questões raciais no Super Bowl 50.** Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2016. Caruaru. Anais Eletrônicos. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1469-1.pdf>. Acesso em 7 de janeiro de 2019.

_____. **Narrativas do feminino nas performances de Beyoncé.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Em busca dos rastros e das materialidades das cenas virtuais.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013. Manaus. Anais Eletrônicos. Disponível em: <intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1420-1.pdf>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

_____. **Contribuições da Teoria Ator-Rede para a Ecologia Midiática da Música.** Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura (2014): 537-555.

_____. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica.** Anais do XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, Cásper Líbero, 2017. Disponível em: < http://www.compos.org.br/data/Cultura_pop_repositorio.pdf>. Acesso em 8 de agosto de 2019.

_____. **Os feats de videoclipes como estratégia de consolidação da rede de música pop periférica.** Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós, Porto Alegre, 2019. Disponível em:<compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_S44PM0FJVB6NCVHP9AYW_28_7500_18_02_2019_09_05_01.pdf>. Acesso em 8 de agosto de 2019.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity.** Cambridge: Polity, 2013.

RINCÓN, Omar. **O Popular na Comunicação: culturas bastardas e cidadanias celebridades.** Revista Eco-Pós, UFRJ, 2016.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Carmen Miranda, uma “star imigrante”.** Revista de Antropologia. Vol. 51, No. 2 (julho-dezembro 2008), pág. 451-471

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** Tradução Carlos Szlak. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Marilda de Santana. **As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador.** Salvador: Universidade Federal da Bahia. Tese de Doutorado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10511/1/Tese%20Marilda%20Silvaseg.pdf>>. Acesso em 31 de maio de 2020.

SOARES, T. 2012. **Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuços.** In: Revista Logos, Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <eyesonrecife.files.wordpress.com/2012/06/soares_conveniencias_performaticas.pdf>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

_____. **“Ninguém é perfeito e a vida é assim”: A música brega em Pernambuco.** Recife: Editora Outros Críticos, 2017.

_____. **O pixel da voz.** In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Porto Alegre: Unisinos, 2014. Anais Eletrônicos. Disponível em: < revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2014.161.03/4001>. Acesso em: 18 de setembro de 2019.

_____. **Percursos para estudos sobre música pop.** In.: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de. (Org.). Cultura Pop. Salvador : Edufba; Brasília: Compós, 2015. p. 19-33.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 350 p. 318-337.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

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

_____. **Scenes and sensibilities**. In: *E-Compós*. Brasília: Compós, n. 6, 2006. Disponível em: <public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335>. Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório – performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.