

ETNOFLÂNERIES BELENENSES: GEOPOESIA E TRADUÇÃO COLETIVA NO TECNOBREGA

Lemuel da Cruz Gandara⁶⁶

Eu vou samplear, eu vou te roubar!
Xirley

Primeiras paisagens

Finalizo este ensaio em meio à quarentena pandêmica de 2020, mais especificamente entre março e abril. Geralmente, não marco nem a temporalidade e nem a primeira pessoa do singular nos meus escritos, mas dessa vez me furtarei dessas opções estilísticas em razão de o momento em que fomos convocados para ficar em casa estabelecer um contraste com minha experiência de *etnoflâneur* viajante apresentada aqui.

O exercício intelectual *etnoflanerista* se envolve com o mundo ao redor e colhe nele seus interesses a partir do que o toca em profundidade. Assim, entre os livros do meu escritório e diante da tela branca à espera do computador, comecei a pensar nas andanças mundanas de personagens literários e personas históricas. Me veio à consciência a trajetória gustativa e olfativa que Proust (2016) inicia a partir de uma *madeleine embebida* de chá que torna indiferente as vicissitudes da vida no seu *Em busca do tempo perdido*. Em outra memória, eu e Clarissa Dalloway caminhamos pelas ruas da Londres literária enformada por Virginia Woolf (2011) em *Mrs. Dalloway*. Atravessando esse fluxo, Bernardo Soares (2012) – um dos heterônimos de Fernando Pessoa – me guia pelas docas da Lisboa do *Livro do desassossego*, onde embarco em um navio criado por Saramago (2011) em *O ano da morte de Ricardo Reis* de volta para o Brasil

Ainda nesses caminhos fluidos e bifurcados pela vida livresca que habita em mim, em uma lembrança das *Ficções de Borges* (2007), deixo a Europa e já me vejo cavalgando com Rubião pelos gerais de Rosa (2001) em *Grande sertão: veredas*. Em seguida, monto acampamento na comitiva de Lemes pelos confins do cerrado goiano de Élis (1988) em *O tronco*. Nessa rota imaginária, saio da Serra Dourada e me afundo no rio Tocantins até chegar nas cidades palavradas por Milton Hatoum e Benedito Nunes em *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus* (2006). Nesse instante, meu rio-memória se divide. Um de seus afluentes segue para a cosmopolita Manaus com descendentes libaneses e amores difíceis de *Dois irmãos* (2000), enquanto o outro, mais intenso e filosófico, corre para a Belém baudelairiana retratada por Nunes em *Pará capital Belém* (2006).

66. Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa (IFG/Formosa). Proficuo pesquisador dos processos receptivos entre literatura e cinema, com ênfase em tradução coletiva e violência. É artista visual e cineasta com obras exibidas em festivais nacionais e internacionais. E-mail: lemueltgandara@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6486-4559>.

A partir desse momento, imagens da cidade, seus sons, seus cheiros, seus versos e sua música se transformam em um monumento sensorial que anima meu corpo e meu fluxo imaginativo. A essa altura, já não sei se estou no meu escritório ou se entre as gentes do Ver-o-Peso. Estou flinando em fluxo de consciência, e por isso me lembro da minha primeira viagem à capital do Estado do Pará, no ano novo de 2018 para 2019. É justamente ela que me interessa aqui, com especial atenção à versatilidade do tecnobrega/brega que, presumo, é o gênero musical mais popular fora de seus limites territoriais.

Dessa maneira, carnavalizo este texto, pensando com Bakhtin (2002), ao deslocar esse ritmo periférico e interpretar as letras de suas canções no universo crítico literário, que quase sempre se concentra em academicismos elitistas forjados no sudeste brasileiro e amplamente difundidos pelo país mesmo por personas como Nunes. As composições fluirão no texto ao sabor da memória e da ordem que as apreciei durante a viagem citada. Assim, surgirão considerações sobre a sustentabilidade cultural do movimento tecnobregueiro e análises comparativas fundamentadas na tradução coletiva das letras das músicas *Luka e Maluka* e dos desdobramentos da canção *Xirley* em videoclipe e na websérie *Sampleados*.

Etnoflâneur e geopoesia

Andar pelas ruas da cidade de Belém é uma experiência sensorial amazônica que pode ser constatada nas barracas de comidas, nos contrastes arquitetônicos, nas texturas dos ambientes, na sonoridade advinda da fala dos transeuntes e das músicas que saem em ondas das janelas das casas, dos bares e das bicicletas que vendem salgados. Aqui, assumo a perspectiva de um *etnoflâneur* que se envolveu com esse lugar e nele encontrou a poesia de sua gente inscrita nas letras de músicas compostas no horizonte do tecnobrega, gênero musical advindo das classes populares intimamente vinculadas às produtoras independentes que utilizam recursos computacionais.

O exercício do *etnoflâneur* me faz recordar Baudelaire (1996, p. 20-21), que inspirou Nunes citado a pouco:

para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com toda as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis;

tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.

Amador, apaixonado, príncipe, observador, todos esses termos apontam para alguma das facetas do *flâneur*. É fundamental a imagem de liberdade e de compartilhamento que esse raciocínio convoca. O universo é a casa da poesia. Dessa forma, eu, goiano de nascimento, me sinto à vontade na casa-mundo. Belém, por conseguinte, abre as portas e janelas para que eu penetre suas ruas cheias de algo a contar e tanto, ou muito mais, a esconder. Depois de sua vivência no corpo e na alma, meu intelecto de pesquisador entra em cena para converter os sentidos em matéria palavrada e etnograficamente entendida a partir de minha posição como flanador. É na união desses dois gestos que me entendo como etnoflâneur, pois essa dimensão conclama a “deslocar-se para sentir no corpo, ouvir as pessoas, anotar e voltar para contar, escrever, comunicar” (SILVA JR., 2019, p. 253).

Para se ter uma ideia da dimensão simbólica desse meu posicionamento, trago Benjamin (2009, p. 37) e seu entendimento do indivíduo contrário ao flâneur:

o homem privado, realista do escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do “interior”, da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito. O seu *salon* é um camarote no teatro mudo.

Interior, comércio, cálculo, pequeno, *salon*, mudo. Essas seis palavras definem o homem privado, que estende seu consumo à sua visão de mundo e sua relação com o outro. Enquanto o *etnoflâneur* escuta as vozes do passado e as amplifica no presente, o homem privado quer o passado. São duas forças que vivem em linhas paralelas com direções contrárias. Nesses caminhos, siga a amplificação. Ser um *etnoflâneur* é isto: buscar o verbo que habita e ilumina as casas e becos do universo, encontrar nelas sua geopoesia, sua marca entranhada no chão da palavra disposta em manchas gráficas ou fluidas nas vozes das gentes.

A geopoesia, ou “escrita da terra” (SILVA JR.; MARQUES, 2016, p. 237) tem a ver com o que está no mundo à espera do entendimento, ou mesmo de sua tradução e transformação em capital simbólico, para ficarmos com Bourdieu (2003). Com isso em vista, “a geopoesia é tudo

aquilo que não existe e que espera ser palavrado. No cerne da literatura de campo está o gesto *etnoflânerie*: deslocar-se para sentir no corpo, ouvir as pessoas, anotar e voltar para contar, escrever, comunicar” (SILVA JR., 2019, p. 253). Em síntese, o indivíduo vai a campo (que é o mundo) e é atravessado por ele, que, em determinado momento, se coloca em um papel ativo de manifestação desse contato enquanto material inteligível agregador de leituras e leitores.

Gosto desta ideia de Medeiros (2019, p. 152): “entendemos que a geopoesia – enquanto constructo artístico cronotópico – responde, pela voz de cada um de nossos poetas (que encarnam e ecoam vozes populares), às histórias múltiplas de cidades invisíveis silenciadas pelo eixo hegemônico do país”. Vislumbro os compositores tecnobregas aqui analisados como poetas do popular, dos invisíveis, do que não é hegemônico (não vem do sudeste brasileiro). Belém se veste com essa aura, visto sua distância geográfica dos centros de poder cultural e econômico do país; como uma boneca russa, encontramos em seu interior o movimento *tecnobregueiro* com suas Festas de Aparelhagem. Nos casos que analisarei mais adiante, desloco as letras das canções desse espaço festivo para me deter no texto e nas imagens projetadas por elas. Antes, é importante apresentar Belém por um prisma impressionista.

Nos caminhos de Belém: o tecnobrega

O contraste entre o clima de Belém e o cerrado onde resido foi o fator marcante dos primeiros segundos na cidade. Minha pele insistia em transpirar, enquanto o ar tropical úmido da cidade chovia suas gotículas sobre meu corpo. As copas das árvores com bromélias decorando seus troncos e musgos cobrindo suas rachaduras me impressionaram pela abundância e dimensão. As mangueiras da Rua Presidente Vargas demonstram o quanto que suas irmãs que vivem no clima seco podem se avolumar, encorpar. *Emcobar*.

O casario mistura a arquitetura parisiense imiscuída com a lisboeta do século XIX. Parafraseando a recepcionista do hotel: Lisboa é logo ali, bem menos distante do que o Rio de Janeiro quando esta era a capital do Brasil. Admito que nunca tinha pensado nessa particularidade transatlântica. Nunca havia imaginado que ir a Portugal ou a França exigia menos esforço que “descer” para o sudeste do país. O diálogo comercial era mais rápido e as elites eram educadas a partir dessa questão sobre se deslocar no mundo.

A gastronomia é uma história a parte. A sonoridade dos nomes e o sabor de pratos como Tacacá (com letra maiúscula mesmo, pois são alimentos com força e personalidade próprias), Pato no Tucupí, Açaí com Peixe e Maniçoba impressionam pela autonomia e complexidade e pelo transbordar de culturas. Nessa rota culinária,

encontrei a pesca dos ribeirinhos do rio Guamá, a técnica das comunidades da Ilha do Tapajós, a flora e a fauna da floresta Amazônica. Na cosmopolita capital do Pará, experimentei tudo isso artisticamente manipulado e servido pelas pessoas, que podem ser o recepcionista do *Tacacá do Renato* ou a *Filha do Combu* em carne, osso e sorriso – com seu chocolate de cacau selvagem elaborado bem na frete dos meus olhos de infância, meus olhos de menino que, em corpo de homem feito, tem um *alumbramento* aromático no meio da floresta, entre cantos de pássaros.

Minha experiência impressionista de turista passou pelo tato, olfato, visão e paladar. No entanto, o foco da escrita é o ouvido, e as palavras colhidas etnograficamente nas canções tecnobrega que ecoam no Ver-o-Peso, na Estação das Docas, nas bicicletas dos vendedores de salgado, nos camelôs, no Mercado da Carne, nos arredores da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré (onde culmina o Círio), nas ruas dos bairros mais pobres, nas *rabetas* com caixa de som que navegam pelo rio Guamá. Aqui, me dedico a esse gênero musical com foco nas letras das canções e nos desdobramentos delas em processo dialógico, por isso é fundamental entender qual o principal meio para a enunciação do tecnobrega e onde ele é enunciado.

Nesse contexto, a primeira palavra que vem à mente é “Aparelhagem”. O termo congrega em si o encontro entre músicos e público. Picanço e Leistner (2018, p. 70) nos apresentam esse ambiente:

sendo geralmente composta por conjuntos de caixas de som que formam altas torres intercaladas por uma unidade de controle, a qual abarca mesa de som, equalizadores e computadores que comandam a iluminação, letreiros eletrônicos e telões de plasma que reproduzem imagens aleatórias ou da própria festa. Mas para além dessas definições técnicas, compreendemos a aparelhagem como o principal instrumento de execução e divulgação da música brega/tecnobrega no contexto paraense, além de configurar-se como meio técnico central no desenvolvimento das festividades e principal recurso através do qual se faz possível o entrelaçamento das relações e agenciamentos que têm permitido a reinvenção da identidade bregueira juvenil, conforme retomaremos adiante. Dito de outro modo, sua importância é tamanha que se pode afirmar que, sem as aparelhagens não existiriam as festas de tecnobrega.

Os autores destacam algumas dimensões fundamentais. A primeira é o espaço repleto de luzes, ecrãs tecnológicos, aparelhos que mixam e equalizam músicas “ao vivo”. No nível das relações interpessoais, o intercâmbio entre promotores, representantes musicais e organizadores é construído nesse lugar e consolidado quando retornam a ele. Por fim, temos difusão de tendências, grupos, cantores, moda, principalmente entre os jovens. No arremate da citação, entendemos que o tecnobrega/brega e a Aparelhagem têm uma relação

simbiótica em que um depende do outro, se alimentam e se projetam no espaço e no tempo.

Esses elementos de divulgação e promoção me convidam a pensar com Lemos e Castro que “o circuito do tecnobrega espelha os novos modelos de produção cultural, que estão emergindo das periferias globais. Ali encontramos novos rumos para a cultura: os negócios, as relações sociais e econômicas de uma nova era” (2008, p. 18). Nesse sentido, o movimento bregueiro se consolida no âmbito da sustentabilidade econômica e cultural ao promover artistas locais e possibilitá-los uma renda a partir de suas produções. Em uma interpretação a partir da citação, Chada (2013, p. 131) destaca que essa instância sustentável é encontrada na “flexibilização dos direitos de propriedade intelectual; a horizontalização da produção, em geral, feita em rede; a ampliação do acesso à cultura; a contribuição da tecnologia para a ampliação desse acesso e, a redução de intermediários entre o artista e o público”.

Diante dessas questões, me deparo com uma estrutura tecnobregueira sistematizada que coloca em evidência as produções independentes advindas da periferia. Isso expõe que “a dinâmica econômica e cultural pode revelar não somente formas rentáveis de negócios, mas modelos que permitam a sustentabilidade social, cultural e econômica mesmo sem o apoio do mercado formal” (SANTOS, 2010, p. 86). Ou seja, as Festas de Aparelhagem e a estrutura em rede que elas fomentam – artistas, produtores, distribuidores, público etc. – podem ser compreendidas na lógica sustentável local tanto econômica (com a circulação de renda e estímulo ao trabalho musical) quanto cultural (com a criação de uma arte popular que dialoga com o passado, atende os interesses do presente e se lança ao futuro).

Meu exercício pensamental sai do espaço e da perspectiva sustentável para adentrar no horizonte composicional. Sobre isso, aprecio esta consideração de Chada e Moraes Filho (2013, p. 118-119):

O tecnobrega, frequentemente associado ao público jovem e ao modo de vida das classes populares da periferia urbana belenense, é uma modalidade de música eletrônica concebida geralmente distante das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa. Essa modalidade ganhou espaço no contexto paraense, originando, posteriormente, festas denominadas de tecnobrega. Pedrinho Callado, reconhecido compositor e cantor paraense, considera-o como “um gênero genuinamente do Pará”. O grande impacto para a produção do tecnobrega acontece com a facilidade de aquisição de computadores e a criação de estúdios caseiros. Assim, esta nova prática de produção musical abriu espaço para a atuação amadorística de “compositores não músicos”, tornando-se promissor para amadores em busca de prestígio junto a outros criadores e estrelas deste meio. O uso do computador e suas funcionalidades passaram a auxiliar e são fundamentais nos processos

Os autores apresentam índices importantes que orientam sobre o processo estético: fazer parte das classes populares, ser urbano, jovem, eletrônico, independente e utilizar os recursos computacionais da época. O artista tecnobrega advém (mas não se restringe) da periferia e produz para ela, é um contato direto sem filtros classistas. Ele também é um *faz tudo*, ou melhor, ele é autoral na medida em que acompanha todas as etapas de seu fazer e se torna o propulsor de seu fracasso ou sucesso. Quanto a isso, os anúncios realizados no meio das músicas me chamaram a atenção; entre um verso e outro a voz do locutor divulgava o nome da banda ou do artista acrescidos ou não de seus contatos. Tenho em vista que essa não é uma estratégia de *marketing* nova ou exclusiva do tecnobrega, mas não deixa de ser um dos componentes de sua estética independente. Foi justamente um desses “merchans” que me ajudou a escrever este ensaio.

Meu nome é *Luka* e sou *Maluka*

Enquanto eu me deslocava entre o Ver-o-Peso e a Estação das Docas, escutei uma melodia que lembrou minha infância. Os acordes em questão, a princípio, eram da música *Luka*. Essa canção foi um sucesso mundial cantado e composto por Suzanne Vega lançado em 1987; eu a ouvia nos *flashbacks* das emissoras de rádio no final da década de 1990. Era maravilhoso escutar as notas iniciais, que me faziam parar qualquer atividade e aumentar o volume do aparelho de som – essa recepção em rádio tem uma ludicidade peculiar, pois algumas músicas tocavam poucas vezes durante o ano, ou mesmo eu pensava em uma composição e ela *magicamente* começava a tocar na estação.

Procurei e encontrei de onde saía a música: uma bicicleta mínima com caixas de som enormes e um ciclista com microfone nas mãos. Os acordes continuaram e, enfim, a voz da cantora começou a entoar a letra. Não era a de Vega e estava em português. Achei curioso e, debaixo do sol das 15 horas do dia 31 de dezembro de 2018, parei perto de uma banca onde duas mulheres descascavam castanhas do Pará – cujo cheiro se misturava com notas de taperebá, cupuaçu e peixe fresco – e contemplei sua sonoridade. Me deixei levar, pois talvez nunca a escutaria novamente. Gostei, dancei e me animei com as bases sonoras retrabalhadas eletronicamente em um sintetizador. Na segunda parte da canção, escutei uma voz dizer “Banda Relemexo”. Foi a partir desse índice que, no hotel, comecei a pensar nos processos que envolviam as versões de músicas internacionais, algo tão próprio do tecnobrega e que revela sua faceta sustentável (e um tanto fanfarrona) de “flexibilização dos direitos autorais”.

Descobri que o título da canção: *Maluka*. Era mais fácil entendê-la apenas como uma versão simples e quase ingênua da original, mas preferi trilhar uma senda analítica própria de um *etnoflâneur* diante da geopoésia popular. De forma ampla, vislumbro o exercício das “versões” oriundas do tecnobrega no nível das traduções coletivas (SILVA JR.; GANDARA, 2013). Esse viés teórico pressupõe que um coletivo traduz uma obra (seja livro, música, filme, pintura etc.) de uma fonte ou cultura de partida para uma de chegada. Para isso, esse grupo aciona recursos midiáticos da época em prol de um mesmo tema visando “produção, realização, captação, finalização, veiculação [...]”. Tudo isso em uma rede inacabada de transfigurações nas quais a palavra viva se alimenta do sentido transitório” (SILVA JR.; GANDARA, 2015, p. 72). Para avançarmos a análise, abaixo seguem a letra da canção estadunidense *Luka* ao lado de *Maluka*, da Banda Remelexo do Pará:

Tabela 1 : Luka

Luka	Maluka
------	--------

<p>Meu nome é Luka Eu moro no segundo andar Moro bem em cima de você Acho que você já me viu antes</p> <p>Se você ouvir alguma coisa de madrugada Algum tipo de problema, algum tipo de briga Só não me pergunte o que aconteceu</p> <p>Acho que é porque sou desastrada Tento não falar alto demais Talvez então eu seja louca Tento não dar uma de esperta</p> <p>Eles só batem até você chorar Depois disso, você não pergunta por qual razão Você simplesmente não discute mais</p> <p>Sim, acho que eu estou bem Bati o rosto na porta novamente Bem, se você perguntar, é o que vou dizer Não é de sua conta, mesmo Acho que eu queria ficar sozinha Sem nada quebrado, sem nada jogado</p> <p>Só não me pergunte como estou Só não me pergunte como estou</p> <p>Meu nome é Luka Eu moro no segundo andar Moro bem em cima de você É, acho que você já me viu antes</p> <p>Se você ouvir alguma coisa de madrugada Algum tipo de encrenca, algum tipo de briga Não me pergunte o que aconteceu</p> <p>Eles só batem até você chorar Depois disso, você não pergunta por qual razão Você simplesmente não discute mais (VEGA, 1987, tradução própria)</p>	<p>Eu sou maluca Pois eu já nem sei quem sou Só quero ter você pra mim Estou me sentindo tão só</p> <p>Onde irei, você não vai Onde eu chego, você sai Não mereço o que você faz Não mereço o que você faz Não mereço sofrer mais</p> <p>Somente agora compreendi O brilho das estrelas no céu Foi difícil conseguir Livrar desse amor assim</p> <p>Por você não sofro mais Pois deixei tudo pra traz Não mereces o meu amor Não mereces o meu amor Não te quero nunca mais</p> <p>(Banda Remelexo!)</p> <p>Eu sou maluca Pois eu já nem sei quem sou Só quero ter você pra mim Estou me sentindo tão só</p> <p>Onde irei, você não vai Onde eu chego, você sai Não mereço o que você faz Não mereço o que você faz Não mereço sofrer mais</p> <p>Você não me deu valor Por você tudo acabou Não mereces o meu amor Não mereces o meu amor Não te quero nunca mais (LUIS; FEITOSA; FRANÇA, 2018)</p>
---	--

Ao compararmos as duas fontes, não encontramos muitas semelhanças. *Luka* fala de um relacionamento abusivo em que o sujeito feminino da canção procura disfarçar a violência sofrida para o vizinho abaixo de seu apartamento. O suposto companheiro bate até ela chorar e ficar machucada, sem que ela entenda as razões. Por sua vez, *Maluka* discorre sobre o final de um relacionamento em que o sujeito (também feminino) tem o objetivo de se recuperar, porém, na solidão após o rompimento, ela luta para ficar livre das memórias do amado. A distância entre as histórias contidas nas letras fica um pouco menor pelo fato de serem mulheres que sofrem por homens que as tornam menores para si próprias. Eles destroem a autoestima delas, criando barreiras que as separam de um mundo mais pleno e feliz amorosamente.

No caso dessa composição tecnobregueira, reconhecemos a prática da tradução coletiva no ato de Luis, Feitosa e França traduzirem a letra composta em inglês para o português falado no Norte brasileiro, especificamente o praticado nas principais capitais da região: Belém e Manaus (no Amazonas). É importante ter em vista que a tradução coletiva é uma visada teórica que se preocupa com leitores/tradutores – em perspectiva dialógica engendrada por Bakhtin (2003) somada à reprodutibilidade técnica de Benjamim (2012) – envolvidos em obras concebidas por equipes em que cada artista tem voz no resultado final. Tal perspectiva é diferente, por exemplo, da tradução intersemiótica, que se interessa mais detidamente pelo signo, conforme fundamentado e discutido por Jakobson (1975), Plaza (2008), Gandara (2015), entre outros. No caso de *Maluka*, a ideia da arte construída na coletividade se deve ao fato de os tradutores serem cantores, baixistas, bateristas, guitarristas, entre outras dimensões do fazer musical. A letra, nesse contexto, é um dos elementos do processo.

Diante dessa relação, salta aos olhos que a tradução coletiva não leva em consideração o abuso e a violência contidos em *Luka* e fica apenas no universo passional e platônico, que faz parte da estética tecnobrega. Tenho três hipóteses sobre isso: a) o não interesse dos compositores pela língua de partida (ideia simples e reducionista, para não dizer preconceituosa); b) o tecnobrega e seu público, quase sempre, trabalham com a ideia de amor, de rompimento, de paixão à flor da pele e, nesse âmbito, *Luka* não atende às expectativas; c) o não estudo profundo do significado da letra em detrimento apenas de seu ritmo musical agregado à memória coletiva em relação à canção de Vega que, *sampleada*, difundiria o interesse pela Banda Remelexo do Pará. Me inclino a esta última hipótese.

Maluka é uma amostra da vasta disposição para as versões, ou melhor, para as traduções coletivas de sucessos internacionais no universo tecnobregueiro. Via de regra, as letras não se aventuram pela semelhança ou mesmo aproximação com as obras de partida; por sua vez, elas agregam sonoridade e swing a músicas melancólicas. São casos exemplares as canções *Chandelier* (composta e interpretada por Sia, em 2014) traduzida como Não faz assim pela Banda AR15 no mesmo ano e *True colors* (composta por Billy Steinberg e Tom Kelly e interpretada por artistas como Cyndi Lauper, esta em 1986) traduzida como *Reacender a chama* pela Banda Tecno Show em 2004, da qual Gaby Amarantos é ex-integrante. Aproveito essa “aparição” de Amarantos para desdobrar um estudo sobre *Xirley*, talvez a canção que eu mais escutei durante a viagem.

Café coado na calcinha

Gaby Amarantos foi onipresente em meus dias belenenses. Ela estava em praticamente todos os lugares e mídias, desde capas de revistas, passando por propagandas institucionais até nas modas feminina e masculina. Além de sua figura, suas músicas tocavam (e muito) em todos os meios a que tive acesso. Do vasto repertório que conheci, a canção *Xirley* se destaca em meu fazer *etnoflanerista* como apreciação geopoética. Ela foi composta por Zé Cafofinho e Hugo Gila, Felipe Machado, Chiquinho, Marcelo Machado, e interpretada por Amarantos no álbum *Treme* (2012). A seguir apresento a letra integral:

Saia vermelha, camisa preta
Chegou pra abalar
Quando tu for na casa dela, lhe buscar, ela vai preparar
Café coado na calcinha, só pra lhe enfeitiçar
E se tu for na aparelhagem
Tu vai ver só o que ela vai aprontar

Saia vermelha, camisa preta
Chegou pra abalar
Quando tu for na casa dela, lhe buscar, ela vai preparar
Café coado na calcinha, pra te enfeitiçar
E se tu for na aparelhagem
Tu vai ver só...

Eu vou samplear, eu vou te roubar!
Eu vou samplear, eu vou te roubar!
Eu vou samplear, eu vou te roubar!
(2012)

A letra da música apresenta Xirley, que está no título e não no texto. É uma mulher da classe popular com mandigas para conquistar pessoas. Uma de suas características é a vestimenta em vermelho e preto, que me lembra as cores usadas pela entidade Pombagira⁶⁷ na esquerda umbandista. Esse Exu feminino está associado às periferias e à marginalidade, fato que “reproduz uma noção de que a cidadania deriva de um perfil de sujeito requerido pelo projeto de modernidade, não acessível a todos. Ao mesmo tempo em que a música [a MPB em geral] contribui para a divulgação de Pombagira à população, ela reforça estigmas” (CARVALHO; GIORGI; ARANTES, 2019, p. 4178). Dessa maneira, ao indicar que Xirley flerta com a esquerda, compreende-se também sua contextualização à margem, à periferia.

Por outro prisma, também tem o fato de ela ser uma mandingueira que “coa café na calcinha” para enfeitiçar. Na cultura popular, essa simpatia exige que a mulher use uma calcinha enquanto estiver menstruada e nela coe o café que dará de beber à pessoa que deseja “amarrar” seu amor e conquistar algum objetivo. Isso nos apresenta outra face da

67. Mesmo não sendo o foco principal deste ensaio, considero fundamental destacar que existem variações de nomenclatura para essa entidade em inúmeros textos orais e escritos sobre a Umbanda: “Pomba-gira”, “Pomba-Gira”, “pomba-gira”, ou mesmo “pombogira”, esta última utilizada por Ademir Barbosa Junior em *O livro essencial da Umbanda* (2014). Por sua vez, Prandi (1996) e Lages (2003) elucidam que esse Exu tem o nome de Bongbogirá na tradição banto do Candomblé angolano. Aqui, optei pela forma mais popular, visto que foi nesse contexto geopoético que colhi a canção.

mesma entidade. Conforme Lages (2003, p. 64-65), Pombagira “se configura como um arquétipo da alma, gerador de incertezas, das várias possibilidades, do sucesso e do insucesso, das armadilhas, dos riscos que se tem de correr. Ela é, pois, dinamismo, ela retira a psique da imobilidade”. A construção imagética de Xirley carrega nuances dessa força espiritual ambivalente: ela chega para “abalar”, leva seus interesses na Aparelhagem, apronta, sampleia e rouba. Essa perspectiva agregada à estética tecnobrega é ressaltada no videoclipe, em que Nossa Senhora de Nazaré (principal referência do Círio) é a principal referência de fé, como se vê na figura 01:

Figura 01: Saia vermelha, camisa preta e Nossa Senhora de Nazaré



Fonte: videoclipe Xirley (00hs00min29seg)

Contextualizada essa dimensão religiosa, é importante trazer os espaços onde a personagem transita na canção. Ela utiliza a casa como o lugar onde enfeitiça e seduz seu interesse e depois faz um exercício subjuntivo em que, caso ele vá com ela para uma Festa de Aparelhagem, ela aprontará. Esse “aprontar” pode ser dançar, beber, curtir junto ao público e também ser a protagonista como cantora. Como já escrevi nas páginas anteriores, a Aparelhagem é o *locus* onde as relações de produção e promoção tecnobregueira acontecem e se consolidam; assim, a feitiçaria da moça projeta seu objetivo nesse ambiente festivo intimamente conectado à cultura e à economia da região.

O videoclipe amplia, metalinguisticamente, a ideia da letra ao tratar da ascensão de uma cantora pobre através dos instrumentos e dos lugares que a vida à margem oferece: estúdio caseiro com embalagem de ovos na parede e computadores ultrapassados que usam o *wordart* como ferramenta de concepção da arte das capas impressas em papel *offset* com 75 de gramatura em impressoras de jato de tinta, CDs e DVDs embalados rusticamente em embalagens de plástico que lembram os produtos piratas (fig. 02) – esta última questão é ironicamente abordada ao final do videoclipe, onde uma imagem de Jesus Cristo aponta para a seguinte inscrição: “A pirataria é crime e pecado, não transgrida a lei de Deus”. O vendedor de seu produto é ela mesma e os ambulantes em feiras livres pelo preço de três

peças por cinco reais, na promoção. Nesse caso, preços, espaço e sujeitos negociam a partir de uma economia na periferia do capitalismo, longe de procedimentos como *copyright* e *marketing* sofisticados.

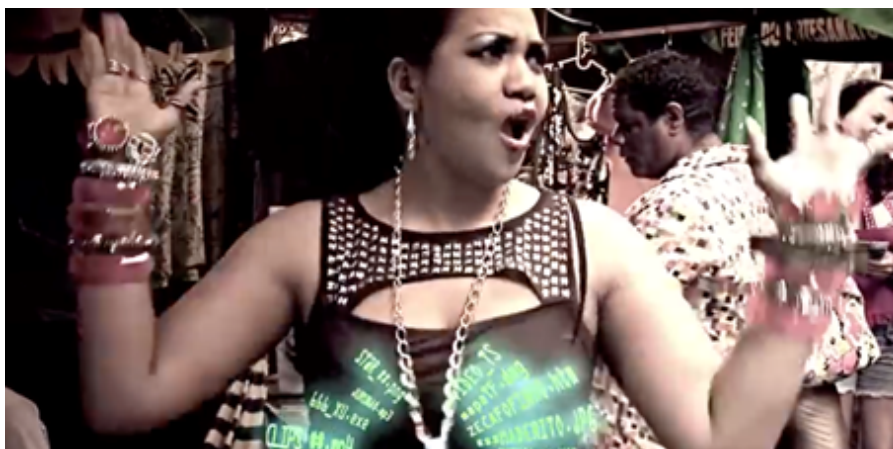
Figura 02: O estúdio independente, Xirley e o CD pirata



Fonte: videoclipe Xirley (00hs00min44seg)

Voltando ao café coado na calcinha. No videoclipe, ele parece “enfeitiçar” o homem “rico” que entrega um *superdrive* (Fig. 03) a Xirley. Este artefato permitirá que a cantora aprimore seu empreendimento. Isso possibilitará seu reconhecimento. É curioso que, na música, surge a construção “Eu vou samplear, eu vou te roubar!”. Essa ideia comunga com as traduções coletivas de músicas de sucesso no horizonte do tecnobrega. Vejo nisso a carnavalização, bakhtiniana. Os músicos e compositores independentes do Norte brasileiro, longe dos centros de poder econômico (no Sudeste) e político (em Brasília), traduzem músicas internacionais. Eles *sampleam* e carnavalizam.

Figura 03: Xirley e o superdrive



Fonte: videoclipe Xirley (00hs01min49seg)

Vale a pena desenvolver a ideia de samplear. Ela tem a ver com o ato de construir algo novo a partir de material já existente. No caso de Luka, que analisei a pouco, ocorreu essa atitude própria dos meios eletrônicos. Dessa maneira,

entendo que, ao colocar *samplear* e roubar na mesma construção, a Xirley, mulher mandigueira com ambições de poder e fama, se apropria dos ritmos já existentes para criar sua arte. Uma arte fora da lei, à margem, longe das gravadoras, lugar onde ela sonha chegar. É, nas devidas proporções, uma progressão da antropofagia desenvolvida por Oswald de Andrade (1978) à medida que o produto cultural de países dominantes nutre o nacional.

Como reverberação advinda da música cantada por Amarantos, trago, de forma pontual, a websérie *Sampleados*, lançada em 2015. Na descrição do vídeo na plataforma YouTube, lê-se que a obra foi realizada por estudantes da Faculdade Estácio de Sá, em Belém, com o objetivo de “ampliar o debate sobre a arte e as novas possibilidades de fazer cinema” (SAMPLEADOS, 2015). Nos cinco episódios, é feita uma revisão histórica do tecnobrega/brega como produção artística própria e necessária para o Pará através da encenação de uma coletânea de canções essenciais para esse gênero musical.

Azevedo (2017) compreende a linguagem utilizada pelos autores como videoclipe, no entanto reconheço nela uma abordagem estética mais próxima do musical cinematográfico encontrada, por exemplo, em *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (Moulin Rouge!, Baz Luhrmann, EUA e Austrália, 2001). Neste longa-metragem e também em *Sampleados*, os personagens transmitem seus estados de espírito, anseios, desejos ou planos por meio de canções e coreografias. A obra belenense também faz uma escolha parecida com a dirigida por Luhrmann, visto que as duas colhem músicas populares, ou do universo POP, e as traduzem coletivamente para o audiovisual, em que indivíduos vivenciam as letras enquanto encenam a música. Para ampliar a análise, trazemos um frame extraído do quinto episódio da websérie (Fig. 04), disponibilizado em 02 de outubro de 2015:

Figura 04: A vidente feiticeira



Fonte: websérie *Sampleados* (00hs01min05seg)

O título *Sampleados* já remete à estrofe “Eu vou samplear, eu vou te roubar!” de Xirley. Por sua vez, o quinta

episódio oficializa esse diálogo ao trazer uma tradução coletiva em que a cantora/atriz Valéria Paiva (vocalista da banda paraense de tecnobrega Fruto Sensual) interpreta uma vidente feiticeira que canta os seguintes versos para uma de suas consulentes: “Saia vermelha, camisa preta/ Chegou pra abalar/ Quando tu for na casa dela, lhe buscar, ela vai preparar/ Café coado na calcinha, só pra lhe enfeitiçar/ E se tu for na aparelhagem/ Tu vai ver só” (SAMPLEADOS, 2015). O espaço preto e a roupa vermelha concordam com as cores da letra da música de origem e também criam uma atmosfera de obscuridade, mandigas e simpatias, principalmente ao colocar clichés em cena, como é o caso da bola de cristal onde se lê o futuro. Além disso, a canção ganha uma melodia sombria que explode depois que o termo “aparelhagem” é pronunciado.

Outro aspecto que aparece também no mesmo episódio é o fato de que, no final dele (que também é o último da temporada), todos os atores e cantores se reúnem em uma Festa de Aparelhagem e cantam o verso “Eu vou samplear, eu vou te roubar!” como se ele sintetizasse o percurso artístico que levou ao clímax audiovisual, bem como o próprio tecnobrega/brega. Assim, a letra da música que eu colhi em minha *etnoflânerie* geopoética por Belém foi traduzida coletivamente para um musical em formato websérie que faz uma metonímia do passado do movimento tecnobregueiro (com os silenciamentos advindos dessa opção), o atualiza para a geração de 2010 e se projeta no futuro através das mídias na era da reprodutibilidade digital, em uma interpretação de Benjamin (2012). Talvez isso justifique o rosto de Amarantos estar em todos os lugares por onde andei em Belém e os versos de Xirley ecoarem no meu pensamento e chegarem às páginas deste ensaio.

Considerações finais

Minha ação *etnoflanerista* encontrou em Belém a geopoesia nas letras tecnobregueiras que se multiplicam em traduções coletivas, videoclipes e webséries. No caso de *Maluka*, os compositores trouxeram o título original no corpo do nacional, logo pode-se ler: MaLuka. Porém, pelo fato de a banda fazer parte de um universo independente, o álbum de origem intitulado *Não me deixe volume 2* (em que a canção aparece na faixa 3) se perdeu no tempo e ficou a música a *flanar* pelo ambiente nas coletâneas piratas motivadas pelos afetos do povo que mexe com a “aparelhagem”. Em 2020, *Maluka* virou *Maluca*. A maioria dos canais do Youtube que abrigam a música a nomeia dessa forma e, nos comentários escritos pelos usuários apreciadores, poucos conhecem a versão de Vega, enquanto muitos vinculam a canção da Banda Remelexo do Pará à memória de infância, à adolescência e ao amor não correspondido.

Xirley, por sua vez, transita no tempo como uma espécie de metonímia (com pretensões de se tornar um hino)

que congrega em sua letra e nos materiais audiovisuais advindos dela elementos simbólicos fundamentais do fazer musical tecnobrega nos horizontes econômicos e culturais paraenses. Foi assim que a potência da arte independente realizada nas periferias do capitalismo ecoou muito além de seu *locus* enunciativo e chegou aos ouvidos deste goiano residente em Brasília. Atravessado por tantas sensações, este *etnoflâneur* se vestiu de preto e vermelho para traduzir em ensaio as emoções das canções que se tornaram a trilha sonora de minhas andanças por Belém.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do pau-brasil à antropofagia e às utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AZEVEDO, Rafael José. **Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie Sampleados.** 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n35/1519-311X-gal-35-0080.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. **O livro essencial da Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: **Passagens.** Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2007.

CAFOFINHO, Zé; GILA, Hugo; MACHADO, Felipe; CHIQUINO; MACHADO, Marcelo. **Xirley.** Treme. Amarantos Brasil LTDA: Belém, 2012.

CARVALHO, Aleksandra Stambowisky de; GIORGI, Maria Cristina; ARANTES, Poliana Coeli Costa. **“Sou Pombagira de Umbanda, não me conhece quem não quer...”**: Imagens de Pombagira na MPB. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2019v16n4p4167>. Acesso em: 28 abr. 2020.

CHADA, Sonia; MORAES FILHO, Luiz. Cenas Imaginárias: o processo de criação musical do tecnobrega paraense. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 10, nº 2, Belém, julho-dezembro, 2013.

ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FREITAS, Dayse Kelly Gonçalves de. Redimensionamento da indústria cultural e pirataria: Estudo de caso do tecnobrega em Belém do Pará. 2008. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, **Anais [...]**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14151.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2020.

GANDARA, Lemuel da Cruz. **Literatura e cinema: o percurso do leitor no processo de tradução intersemiótica do romance**. Saarbrücken: OmniScriptum, 2015.

HATOUM, Milton; NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**. Belém: SECULT, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu – luz e sombras: Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

LUIS, Aldo; FEITOSA, Ely; FRANÇA, Tarciso. **Maluka**. Banda Remelexo do Pará, v. 2. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-iCG5jHGM1M>. Acesso em: 29 mar. 2019.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Araguaia aflição na poética-política de José Godoy Garcia e Jorge Cooper: geopoética e tanatografia em invisíveis cidades brasileiras**. 2019. Disponível em: https://gellnorte.files.wordpress.com/2019/07/de-trabalho_anais-do-gellnorte-2019-versc3a3o-completa.pdf. Acesso em: 13 abr. 2020.

NUNES, Benedito. Pará, capital Belém. In: HATOUM, Milton; NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**. Belém: SECULT, 2006.

PICANÇO, Miguel de Nazaré Brito; LEISTNER, Rodrigo Marques. **Por entre os palcos da “Festa de Aparelhagem”**: performances corporais, objetos tecnológicos e identidades juvenis “bregueiras”. 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1379>. Acesso em: 24 abr. 2020.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: volume I. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Horizonte, 2001.

SAMPLEADOS (WEBSÉRIE). 5º Episódio. Direção: Leonardo Augusto. Brasil, 2015. 5 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-a58JPhBk>. Acesso em: 28 abr. 2020.

SANTOS, Fernando. Políticas públicas e sustentabilidade cultural: uma perspectiva geográfica no movimento bregueiro em Belém do Pará. 2010. **Revista de Geografia**. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/article/view/228831>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA JR, Augusto Rodrigues; MARQUES, Geórgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. **ECOS: Estudos Contemporâneos da Subjetividade**. V.5. n.2, p.232-248. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicos/humanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>. Acesso em: 29 mar. 2019.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte**, UFPEL, nº 5. Pelotas, julho-dezembro, 2013.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. **Tradução coletiva e ilustração**: estética da criação cinematográfica em Jane Austen. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2184/showToc>. Acesso em: 24 abr. 2020.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Uma bala para Bené: “Cidade de Deus”, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro. **Cenários**, v. 2, nº 6. Porto Alegre, julho-dezembro, 2018.

SILVA JR., Augusto Rodrigues. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoésia na rua do fogo da literatura de campo. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 8, **Anais** [...], 2018, p. 3952-3958. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547745730.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Quando a letra dança: etnoflânerie pelos vãos da suça na comunidade quilombola Kalunga (GO/TO)**. 2019. Disponível em: https://gellnorte.files.wordpress.com/2019/07/de-trabalho_anais-do-gellnorte-2019-versc3a3o-completa.pdf. Acesso em: 13 abr. 2020.

SOARES, Bernardo. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

VEGA, Suzanne. **Luka**. Solitude Standing. A&M Records: Santa Mônica, 1987.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

XIRLEY (VIDEOCLÍPE). Direção: Priscilla Brasil. Brasil, 2011. 4 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOsl0x3dwQE>. Acesso em: 28 abr. 2020.