



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE

VINÍCIUS RODRIGUES ALVES DE SOUZA

MÚSICA BREGA: UM FANTASMA VISÍVEL

(Hibridação e exclusão na música brega em Aracaju)

**SALVADOR
2010**

VINÍCIUS RODRIGUES ALVES DE SOUZA

MÚSICA BREGA: UM FANTASMA VISÍVEL
(Hibridação e exclusão na música brega em Aracaju)

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia

SALVADOR
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S729m Souza, Vinícius Rodrigues Alves de
Música brega : um fantasma visível (hibridação e
exclusão na música brega em Aracaju) / Vinícius
Rodrigues Alves de Souza. 2010.
144 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar
em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da
Bahia, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia.

1. Processos sociais. 2. Música – Análise, apreciação
– Aracaju. I. Título.

CDU 316.4:784.66 (813.7)

VINÍCIUS RODRIGUES ALVES DE SOUZA

MÚSICA BREGA: UM FANTASMA VISÍVEL

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 06/05/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia - Orientador
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim- Examinador
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Florisvaldo Silva Rocha- Examinador
Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Cleone e ao meu pai Antônio, que nunca interferiram em meus sonhos profissionais e pessoais, embora nunca deixassem de exercer suas funções de exímios educadores.

A Carol, minha maninha de quem tenho muito orgulho e que torce muito pelo meu sucesso vibrando em cada conquista realizada em minha vida. Sinto todo esse seu carinho em seu olhar e em sua torcida nos constantes envios de novos editais.

À minha namorada Rebeca, não só por ter aturado os meus grilos, ao longo desta pesquisa, como também por sempre ter compreendido e respeitado o meu tempo. Ter uma namorada, linda e inteligente como ela, é uma imensa sorte.

À minha avó Maria, por estar sempre “atenada” com os meus sonhos e por demonstrar de forma clara a fé que deposita em mim. Aproveitando, deixo meus agradecimentos a meu tio Ronaldo, nosso atual psicólogo, que se mostrou capaz de romper barreiras, retomando seus estudos. É um cara que admiro muito.

Ao meu primo e querido amigo Samuel, por nossas reflexões acerca da psicanálise, da sociologia, da geografia e por outras inúmeras viagens.

Ao meu grande amigo Reuel Astronauta, pelas nossas viagens multidisciplinares. Obrigado pelo termo “antropofagia *drive thru*”, que terminei utilizando em um tópico desta dissertação.

Obrigado a Roosevelt, pelas nossas discussões sobre arte, religião, política e tudo mais que se possa imaginar.

Ao meu queridíssimo Josué Maia pelos nossos fantásticos questionamentos sobre tudo, assim como por uma amizade que sinto que não tem tempo de validade.

Um obrigado também a João Maldito pelas nossas diferenças ideológicas que só me fazem crescer, pois é a partir delas que eu passo a confrontar minhas próprias verdades.

Meus agradecimentos a Leonardo Boccia pela orientação e pela confiança que sempre depositou em mim ao longo desta pesquisa, a Carlos Bonfim pelo nosso contato muito anterior a banca em meus momentos de aflição ao buscar algum professor capaz de me orientar em meu projeto sobre a música brega e a Flory por ter se prontificado a fazer parte da banca, sem contar sua diária batalha enquanto artista.

Brega é algo que está entre o braga e a briga.

Leo Jaime

RESUMO

Discutimos neste estudo o universo da música brega, em três momentos: primeiro, o porquê das dificuldades em se definir com exatidão a música brega; em seguida, procuramos demonstrar que, apesar das dificuldades em delimitar-se com precisão o território da música brega, esse gênero musical possui características marcantes, capazes de torná-lo legítimo enquanto uma estética musical. Por último, analisamos a relação de poder encontrada entre os setores intelectualizados em relação à música brega. Utilizando metodologia qualitativa, com entrevistas semi-estruturadas, podemos averiguar que a música brega, apesar de encontrar dificuldades em ser classificada com precisão, deve ser encarada como uma manifestação musical legítima, visto que já demarcou seu espaço diante de outros gêneros musicais, além de observarmos que, apesar da natureza híbrida da contemporaneidade, as distinções estéticas estabelecidas entre os setores sociais ainda se mantêm.

PALAVRAS-CHAVE: Música brega, mundialização, intelectualidade hegemônica.

ABSTRACT

In this work, we are going to discuss the universe of brega music in three sections. In the first, we discuss why is it so hard to precisely define brega music. In the second section, we try to demonstrate that although the difficulty in precisely defining the territory of brega music, this musical genre has markable attributes which are capable of legitimize it as musical esthetics. Finally, we discuss the relation of power found among the intellectualized sectors about brega music, in the face of globalization. Using a qualitative methodology with semi-structured interviews, we demonstrate that brega music, although difficulties in precisely defining it, should be seen as a legitimated musical manifestation, since this genre has staked its place in front of other musical genres, and we also emphasize that although the hybrid nature of contemporaneity, aesthetic distinctions made between social sectors still continue.

KEYWORDS: Brega Music, globalization, intellectual hegemony

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
Capítulo 1:	
Música Brega e Híbridação	27
1.1 Contemporaneidade: uma antropofagia <i>drive thru</i>	28
1.2 Música Fantasma	35
1.3 Música Visível	45
Capítulo 2:	
Música Brega e Exclusão	61
2.1 Mundialização: uma pluralidade no singular	61
2.2 Brega: música separada em meio a mistura	67
2.3 Da água para o vinho ou para o vinho de água?	79
Capítulo 3:	
A Música Brega em Aracaju	87
3.1 Os artistas e a música brega	89
3.2 A intelectualidade hegemônica e a música brega	103
Considerações finais	114
Referências Bibliográficas	118
ANEXO A- Entrevistas com Artistas da Música Brega	128
ANEXO B- Entrevistas com Alunos do Curso de Música da UFS	137

INTRODUÇÃO

O propósito deste estudo mudou completamente, desde o período em que concorreu ao processo de seleção do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA, sob o título: “Brega: música em transformação”. Naquele momento pretendíamos discutir sobre a pasteurização da música brega, bem como a caracterização deste processo contínuo, atravessado pela tradição e pela modernidade. No entanto, ao apresentarmos vários trabalhos sobre o tema, nos encontros, colóquios e semanas de pós-graduação, sentimos uma crescente dificuldade em responder a questões que exigiam uma explicação sobre o que estávamos considerando como música brega.

A partir desta dificuldade inicial, percebemos que a discussão proposta pelo projeto no processo de seleção, não poderia ser efetivada em profundidade, sem antes esclarecermos o que estávamos chamando de música brega. Porém, mesmo com a busca incessante de características que a definissem com clareza, percebemos que uma delimitação precisa, capaz de classificar a música brega de uma forma fechada e enquanto um gênero musical bem delimitado, era um projeto impossível. Assim, optamos por seguir caminho inverso: sem buscar definir o que seria a música brega, passamos a investigar quais seriam as causas desta indefinição. Por que a música brega é um gênero musical difícil de definir?

O momento em que esta dificuldade se apresentou de forma mais clara deu-se durante as entrevistas com artistas do universo da música brega. Ao coletarmos dados em diversos depoimentos, averiguamos a confusão encontrada, entre os entrevistados, em determinar com precisão quais características e quais artistas poderiam ser considerados bregas ou não, sem contar a infinidade de referências musicais presentes em seus repertórios: Fredy Mercury, Ivete Sangalo, Alcimar Monteiro, dentre outros. A partir disso, percebemos que mesmo os artistas reconhecidos como bregas, não só demonstravam uma clara confusão sobre o que eles poderiam definir como música brega, mas também sofriam a influência de artistas em geral não reconhecidos como bregas.

A constatação dessa miscelânea de influências e da carência de consenso em classificar, de forma precisa, quem de fato pertencia ao universo da música brega, representou um novo ponto de partida, passando a ser uma chave para entendermos o território da música brega. Esta chave estaria no fenômeno da mundialização da cultura. Portanto, pressupomos que uma das dificuldades em se definir a música brega devia-se à pluralidade de referências musicais que transitam na contemporaneidade. Ou seja: diante da

mundialização, deparamo-nos com um excesso de signos musicais, oriundos de todas as partes do planeta, o que termina por provocar uma sobreposição de diversos gêneros musicais, dificultando-nos determinar, com clareza, as fronteiras de cada um deles. Na verdade, encontramos no repertório da música brega influências de múltiplas ordens: do bolero, do merengue, do mambo, da rumba, do samba, da cúmbia, da Jovem Guarda, do calipso, da discoteque, da lambada, da pop music, da música sertaneja, do forró, da música eletrônica, do psy, do trance, do carimbó etc.

Por outro lado, acreditávamos que havia um outro fator responsável pela mesma dificuldade, porém relacionado à imposição estética dos setores acadêmicos. Tínhamos como hipótese que a dificuldade encontrada nos próprios artistas em se definirem enquanto representantes da música brega, estaria diretamente relacionada às características pejorativas trazidas pela denominação brega. Devido a essa carga pejorativa, os artistas se esquivariam da autodefinição enquanto representantes da música brega, criando, assim, outras nomenclaturas, com o intuito de evitar o rótulo negativo que a denominação brega acarretaria aos seus trabalhos.

Para a nossa surpresa, constatamos que estes artistas aceitavam esta denominação. A partir disso, começamos a perceber que, apesar da falta de critérios precisos para se estabelecer com precisão a música brega, esse universo musical, por mais plural e indefinível que fosse, possuía marcas identitárias que lhe davam uma certa legitimidade e certa visibilidade de suas fronteiras, enquanto estética musical. Ou seja: a música brega constituía-se em um universo musicalmente legítimo, uma vez que os artistas entrevistados assumiram suas posições de representantes da música brega.

No entanto, mais uma vez, ao colhermos dados nas entrevistas direcionadas ao ambiente universitário, percebemos que, apesar da contemporaneidade se caracterizar pela natureza híbrida das trocas culturais, provocando a diluição das fronteiras de classe pela disseminação de bens culturais, verificamos que esse grupo social ainda tendia a encarar a música brega como uma estética musical inferior, em comparação a outras. Apesar da autonomia encontrada entre os artistas, ao apresentarem de forma espontânea a marca identitária da música brega, além do discurso valorativo que encontramos atualmente no que se refere às fusões culturais, o que notamos é que ainda persistiam formas de poder e de exclusão entre os setores sociais envolvidos. Percebemos que as fusões musicais, tão em moda no discurso acadêmico, e também verificáveis na música brega, nos depoimentos dos setores intelectualizados, essa pluralidade musical da música brega não era sequer vista. Notamos que a música brega era simplesmente considerada uma estética musical inferior.

Portanto, a música brega, mesmo diluída pelo fluxo incessante das trocas culturais favorecidas pela mundialização, encontra-se ainda em uma posição desprestigiada ao que se costuma definir como música de “bom gosto”. Nas entrevistas aplicadas aos setores acadêmicos, percebemos que a música brega ainda se encontra associada a algo ridículo. Nos discursos do setor intelectual demonstrou-se claramente a falta de curiosidade de pelo menos conhecer algo produzido pelo universo brega, apontando, assim, para a necessidade de reforçar o velho abismo entre as ditas realidades acadêmicas e populares. Mesmo sabendo que diante deste momento mundializado, as trocas culturais se fundem a todo instante, impossibilitando-nos de dizer com clareza as linhas limítrofes entre o erudito e o popular, verificamos que a forma como o setor intelectualizado classifica a música brega ainda revela de modo bem manifesto a distinção entre estes âmbitos culturais.

Antes de começarmos nossa viagem por essa BR chamada música brega, cheia de labirintos, enigmas e múltiplas direções, precisamos o seguinte ponto: associamos a música brega a um fantasma visível, pois acreditamos que ela é uma música que se revela obscuramente diante dos nossos olhos. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que ela parece ser visível, uma vez que, identificando-se ou não com esse gênero musical, associamos determinados artistas e canções ao repertório brega, por outro lado, mesmo determinando quais artistas e quais canções pertencem ao universo brega, não conseguimos chegar, de fato, a um consenso neste quesito. Portanto, a música brega, ao mesmo tempo em que se encontra claramente invisível aos nossos olhos, encontra-se obscuramente visível em nosso dia a dia.

Acreditamos que a música brega se faz reconhecida enquanto um gênero musical, visto que costumeiramente elencamos determinados artistas como seus representantes, além de geralmente encontrarmos opiniões e argumentos que definem o que é a música brega. Portanto, se a música brega e os seus representantes, mesmo não gerando um consenso entre as pessoas, se são reconhecidos por um público, é por que esse universo musical existe. No “Almanaque da música brega”, o próprio Cabrera (2007) define a música brega como uma música de arranjos, rimas e palavras simples. Em se tratando do público ouvinte desse universo musical, encontramos também definições para a música brega. Souza (2005), ao entrevistar alguns frequentadores de uma casa noturna que apresentava, todas as quintas-feiras, uma noite inteira de músicas associadas ao repertório brega, coletou alguns depoimentos que caracterizavam esse universo musical como algo poético, romântico e bonito.

Por outro lado, acreditamos que a música brega não se encontra visível, uma vez que observamos inúmeras polêmicas a respeito, não só da real definição desse gênero musical, mas também em relação à classificação de determinados artistas como pertencentes ou não a esse universo, tornando-a, assim, um gênero carente de definições precisas. Araújo (2003), por exemplo, observa que, em uma entrevista, Caetano Veloso, ao ser questionado sobre o que seria música brega, respondeu que música brega era toda música considerada de mau gosto, extremamente sentimental e popular. A mesma pergunta, feita por Ângela Maria ao crítico Tárík de Souza, foi assim respondida: uma música feita para uma vendagem imediata, caracterizada pela sua emoção exagerada e fácil de ser assimilada. Da mesma forma, Marisa Monte, ao ser questionada sobre o tema, disse que a música brega é uma música que se faz com a intenção de ganhar dinheiro. Percebe-se que, nesse sentido, a música brega se encontra de forma visível, uma vez que existem várias definições para essa estética musical. Porém, por outro lado, de acordo com Araújo (2003), tais colocações não dão conta do fenômeno.

Para argumentar seu ponto de vista, Araújo (2003) chama nossa atenção para o fato de que, ao se associar a música brega ao apelo comercial, Bezerra da Silva, Martinho da Vila e Zeca Pagodinho teriam de ser enquadrados no universo brega, já que estes artistas são campeões em vendagem de discos. Com relação à forte carga sentimental, trata-se de uma característica que também comparece no trabalho de Herivelton Martins, Nora Ney, Dalva de Oliveira, dentre outros. Como se vê, apesar de todos os entrevistados (acima) caracterizarem, a seu modo, o que é música brega, Araújo (2003) apresenta outros exemplos, comparando o trabalho de outros artistas, que questionam a validade de tais depoimentos.

Em relação às características associadas à vulgaridade temática, temos outros exemplos. Na comunidade do Orkut¹, denominada “Eu ODEIO música brega”, encontramos o tópico: “Fora esses bregas e sua pornografia fonográfica”. Souza (2005), ao aplicar alguns questionários a indivíduos oriundos dos setores intelectualizados, observa que a relação da música brega com a vulgaridade é evidente nos depoimentos concedidos. Ao longo da entrevista, percebemos que a música brega é vista como um gênero associado a uma estética marcada por temáticas que envolvem o amor, só que de forma banalizada e sem caráter; um universo musical que aborda questões relacionadas aos dilemas conflitivos, só que de maneira bastante cruel; um gênero musical marcado pela simplicidade melódica e uma

¹ “O Orkut é um Website criado por Orkut Buyukokkten, ex-aluno da Universidade de Stanford, e lançado pelo Google em janeiro de 2004”. (RECUERO, 2007) No Orkut, cada indivíduo possui o seu perfil. Nele, o usuário cadastrado tem uma página pessoal, contendo dados diversos que expõem, para outros usuários da rede, quem ele é. Nessa rede virtual, o usuário ainda tem direito de selecionar comunidades de acordo com seus interesses identitários.

temática identificada por uma manifesta vulgaridade, dentre outros. A partir desses exemplos, podemos novamente perceber que a música brega é reconhecida pelos indivíduos segundo determinadas características, e, portanto, é um gênero musical visível. No entanto, por outro lado, podemos encontrar outras tendências musicais que utilizam temáticas vulgares em suas composições, mas que, nem por isso, são consideradas como música brega.

Ao vasculharmos algumas composições de Rogério Skylab, Velhas Virgens e Raimundos no site “Terra” (2010), percebemos que seus repertórios possuem temáticas que poderíamos chamar de vulgares. A música “Eu esporro”, de Rogério Skylab, assim diz: “eu esporro, você cospe, eu esporro, você engole”. A música “Dedo, língua, cu e boceta” traz a seguinte letra: “dedo, língua, cu e boceta; dedo, boceta, língua e cu; dedo na língua, língua no dedo; cu na boceta, boceta no cu”. Assim, mesmo observando que este artista traz temáticas que podemos considerar como vulgares, o site da Last FM (2010) diz que, musicalmente, as letras de Skylab assemelham-se a gêneros diversos, como o heavy metal, a bossa nova e o punk rock dos anos 80.

Analisando algumas letras da banda Velhas Virgens, encontramos novamente temáticas que poderíamos considerar vulgares. A letra da música “Só pra te comer”, diz assim: “queria se entregar, queria me prender, pra tudo eu disse sim, mas foi só pra te comer”. Na música “Abre essas pernas”, a letra é construída da seguinte forma: “você vem com essa pica imensa, pensando que vai me comer; eu não abro as pernas pra você, baby, não adianta você querer”. Mesmo percebendo que as músicas da banda Velhas Virgens trazem uma temática que poderíamos chamar de vulgar, o que o site “Whiplash” (2010) diz a respeito da banda é que, “a banda Velhas Virgens faz um Rock’n Roll viril e autêntico como há muito não se via, ou melhor, ouvia”.

Na banda Raimundos novamente encontramos temáticas semelhantes às músicas anteriores. A letra de “Puteiro em João Pessoa” assim diz: “mas se você não aguenta você a leva para o quarto; ela pegou no meu pau pôs na boca e depois ficou de quatro”. Já na música “Tora Tora”, encontramos a seguinte letra: “se ela tá tremendo é que ela gostou do meu pau, se ela tá gritando é que ela tá querendo mais, se ela tá berrando é hora de meter por trás”. Ao falar sobre um breve histórico da banda, o site “Wikipédia” (2010) simplesmente diz que Raimundos é uma banda de rock brasileira.

O que percebemos é que, apesar de alguns indivíduos associarem a música brega a uma estética tematicamente vulgar, provando que este gênero musical se faz reconhecido e, portanto, existente; notamos, ainda, que algumas composições também possuem temáticas que podemos considerar como vulgares, no entanto, esses artistas não são considerados

bregas. Assim, se, por um lado, todo mundo classifica a música brega, por outro, a música brega é inclassificável, uma vez que não se estabelece um consenso capaz de definir com clareza o que é e o que não é música brega. É devido a essa existência inexistente da música brega, que acreditamos que ela é como um fantasma visível, ou seja, um gênero musical que, por não possuir características precisas, é capaz de provocar polêmicas sobre a sua verdadeira existência, não nos aparecendo de forma palpável, assim como um fantasma. Ao mesmo tempo, reconhecemos nesse gênero musical um aspecto visível, visto que observamos algumas características encontradas pelo público, pelos pesquisadores e pelos artistas.

Há quem diga que a denominação música brega venha dos prostíbulos nordestinos. Porém, de acordo com Vianna (2003), o brega floresceu primeiro na Goiás de Amado Batista, disseminando-se, depois, por Pernambuco e posteriormente no Pará. Para Nascimento (2009), o brega começa no Norte e Nordeste do País. De acordo com Caldas (2009), a música brega começou aqui no Brasil, nos anos 30, quando o país ainda era patriarcal e agrário. Nessa época, a melhor saída eram as grandes serestas em prostíbulos, com shows ao vivo, onde músicos se apresentavam com todo o aparato indumentário de um cafajeste ou de um malandro urbano. Quando esses músicos não estavam em noitadas, investiam em uma rica musicalidade, com um grande sentimentalismo em suas canções. Para Vianna (2003), a origem mais remota desse universo musical encontra-se em nossa tradição romântica nacional, mas, de acordo com ele, a música brega veio se consolidando, enquanto gênero musical, desde a Jovem Guarda, nos anos 60.

De acordo com o site da Wikipédia (2009), na década de 70 temos o surgimento de diversos cantores ditos populares, uma vez que o estilo excessivamente romântico passou a ser difundido quase que exclusivamente nas camadas mais populares. É importante observar que, neste mesmo período, o Brasil passava por um momento de expansão dos meios de comunicação de massa, e a música, diferentemente dos contextos anteriores, tornou-se mais popular, passando a ser múltipla e mais fragmentada, até por que, como ressaltou Araújo (2003), começou a se consolidar a cultura de massa e, em consequência, a expansão da indústria fonográfica. Ainda de acordo com Araújo (2003), entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento no Brasil, em torno de 1.375%. Para este autor, “Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava-se como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população” (2003, p. 19). Nesta mesma época, esse estilo, considerado exacerbadamente romântico, passou a ser desprezado nas demais camadas sociais, visto que houve uma associação desses artistas românticos com a ditadura militar, motivo pelo qual eram considerados alienados. O cantor Wando, ao

comentar sobre o projeto “Bossa B”, realizado no Centro Cultural Telemar, com o intuito de unir ídolos da música brega a outros artistas, diz que nos anos 70 começou a se estigmatizar a música romântica.

De acordo com Araújo (2003), nos anos 70, “cafona” era a expressão usada para rotular a vertente da canção popular consumida pelos setores menos favorecidos, sendo que a palavra brega passou a ser utilizada no início dos anos 80. Para Vianna (2003), desde o começo da década de 80, a palavra brega vem sendo utilizada para designar a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com melodias e letras dotadas de exageros de dramaticidade. Segundo José (2002), para se entender o gênero brega no contexto brasileiro, é preciso compreender a constituição da indústria cultural no Brasil dos anos 80. Assim, para esta autora, um dos momentos do contexto industrial brasileiro refere-se à organização da sociedade de consumo, condição em que surgiu o que foi denominado de mercadoria brega, visando à participação dos segmentos proletarizados no mercado. Essa mercadoria se caracterizava pela sua qualidade inferior, sendo considerada socialmente como precária, uma vez que a sociedade de consumo se encontrava em um estágio incipiente, devido à falta de poder aquisitivo de um grande número de consumidores que se buscava integrar.

Para Vianna (2003), a origem da denominação brega é discutível. Nascimento (2009) nos apresenta a versão segundo a qual este termo teria surgido em Pernambuco, onde, em uma localidade, de nome Nóbrega, que abrigava os bórdeis, se apresentavam cantores como Waldik Soriano, Carlos Alberto, Edna Fagundes, Osvaldo Oliveira, Miltinho Rodrigues e outros artistas de sucesso popular. À sua entrada, havia uma placa identificadora que, em razão do tempo, perdeu o “no”, sendo, por isso, a partir daí identificada apenas por “brega”. Mauro (2009) afirma que, no século XVIII, havia em Portugal um comandante militar, descendente de alemães, chamado Schönberg. Como um líder muito atuante, dentre outros feitos, Schönberg reformulou toda a vestimenta do exército português, determinando o uso de uma farda deveras espalhafatosa e de muito mau gosto. Com o tempo, lá em Portugal, tudo o que era espalhafatoso e de mau gosto no vestuário das pessoas, era chamado de moda “chombrega” (por causa de Schönberg). Aqui no Brasil, o mau gosto virou “chumbrega” e depois “brega”. No site da Wakepédia (2009), outra origem provável da palavra brega estaria no Rio de Janeiro, a partir da corruptela da gíria “breguete”, palavra pejorativa e preconceituosa, usada pela classe média para designar empregadas domésticas, e que, por extensão, passou a designar também o seu gosto característico, de origem popular.

É importante ressaltar que, apesar de encontrarmos atualmente um maior número de pesquisas relacionadas à música brega, ainda assim sentimos dificuldade em encontrar um material mais farto sobre o tema, o que nos impediu de selecionar dados mais pertinentes à justificação de alguns pontos desta pesquisa. Não é por acaso que tivemos que recorrer a muitas fontes oriundas da Internet, para conseguirmos catalogar um mínimo de informações a respeito deste objeto. Para se ter uma idéia, ao investigarmos a história desse universo musical, tivemos que recorrer a uma espécie de “colagem” que nos desse uma visualização mais ampla, ainda que breve, sobre a história dessa estética musical.

Acreditamos que essa carência de fontes a respeito do tema se deva à uma espécie de viés da nossa memória social, apontado por Araújo (2003). Este autor observa que a memória da história musical de nosso país tem privilegiado a obra de grupos de cantores e compositores preferidos da elite intelectual, em detrimento da obra dos artistas favoritos dos setores menos privilegiados. Assim, é importante chamar a atenção sobre esse aspecto da nossa memória na introdução deste estudo, pois demonstra que o espaço da história constitui um campo de batalha de interesses, onde a memória atua como um instrumento de poder.

A dificuldade em encontrarmos registros sobre as produções da música brega, por exemplo, está diretamente relacionada ao fato de que, no campo da música popular brasileira, a memória também seja um objeto de disputa. Como bem observou Araújo (2003), os “enquadradores de memória”, representados por críticos, pesquisadores, historiadores e musicólogos, determinam quais canções ou compositores devem ser preservados ou esquecidos pela memória nacional, ou seja, é o grupo social, constituído por segmentos da classe média com formação universitária, que tem a função de registrar, por via de suas pesquisas, as produções culturais. Como salientou Araújo (2003), faz-se necessário, portanto, pensarmos que, nesse jogo da memória, a falta de registros sobre a música brega esteja relacionada ao que aquele setor social considera como parte da memória de nossa música popular, ou seja, somente a produção musical que atinge o público de classe média e de nível universitário.

Este estudo tem como objetivo analisar a relação híbrida e excludente sentida pela música brega, diante do contexto mundializado, tendo como parâmetros, por um lado, os artistas reconhecidos como representantes desse universo musical, em Aracaju, e, por outro, a representação dessa tendência musical nos setores oriundos dos contextos acadêmicos.

Para esta pesquisa foram realizadas dez entrevistas semiestruturadas, segundo um roteiro previamente estabelecido. Cinco das entrevistas, foram realizadas com artistas reconhecidos como representantes da música brega, em Aracaju, e as outras cinco entrevistas

foram realizadas com os alunos do curso de graduação em música da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Ao longo das entrevistas, buscamos apreender os significados dos discursos dos indivíduos em questão, utilizando, na interpretação dos dados, o método da análise de conteúdo, sugerida por Gomes (apud MINAYO, 2008). Neste método, que considera a fala dos atores sociais como situada em seu contexto, sua compreensão tem como ponto de partida o interior da fala. Foram utilizadas, ainda, fontes primárias e secundárias, dentre elas textos, livros, periódicos e pesquisa eletrônica (Internet), bem como instrumentos de coleta de dados bibliográficos e documentais.

Para evitarmos a escolha pessoal e preconcebida dos artistas pertencentes à música brega, estes foram selecionados a partir de uma lista solicitada a dois estúdios de gravação em Aracaju: o Novo Estúdio e o Estúdio Central. Preferimos buscar uma relação desses artistas junto aos estúdios, visto que os profissionais que atuam nesse setor, além de se encontrarem constantemente em contato com as produções musicais, por trabalharem como técnicos de gravação e de som, possuem uma noção de ritmos, estando entre os profissionais mais capacitados para elencar os gêneros musicais de cada artista. Os artistas que apareceram com maior frequência nas listas de artistas bregas, apresentadas pelos dois estúdios, foram aqueles selecionados para as entrevistas e como recorte do presente trabalho. Assim, foram escolhidos: Adalvenon, Carlos Magno, Ed Valentim (O PM apaixonado), Kara de Cobra e Leninha Leite (vocalista da Banda Deixa pra lá, e ex-integrante da Banda Deuses de Arrocha).

Além dos artistas, realizamos entrevistas com pessoas diretamente ligadas ao universo acadêmico, optando pelos graduandos do curso de música da UFS. Esta escolha deve-se ao fato de acreditarmos que alguns desses estudantes atuam ou atuarão no mercado de trabalho, seja como críticos musicais, assumindo o papel de validar (ou não) determinadas manifestações como importantes para o acervo musical brasileiro, além de que essa categoria detém representações legitimadas pela sociedade, uma vez que possui um grau de instrução e de título valorizado, associado às capacidades técnicas e musicais.

A pesquisa foi desenvolvida a partir de levantamentos bibliográficos e uma análise teórica acerca dos temas referentes à contemporaneidade, tais como mundialização, hibridismo cultural, pluralidade, diálogo entre o local e o global; além de temas relacionados à hibridação e às identificações socioculturais, hibridação e relações de poder; questões referentes ao gosto e à imposição estética hegemônica; a relação da denominação brega e os interesses hegemônicos, legitimações musicais e temporalidade, música brega, autonomia estética e linguagem musical.

Nosso roteiro envolve teóricos como Santos (1993), com sua discussão relacionada à cultura, que reforça sua natureza híbrida pela troca entre os diversos povos; Ortiz (2007) e sua contribuição para a nossa análise sobre a mundialização, ao buscarmos compreender a fusão da música brega na contemporaneidade; a abordagem de McKay e Fujinaga (2006) que discutem os gêneros musicais; González Bello e Casanella (2002), para buscarmos compreender a relação da música em seu aspecto inter, ou seja, em um contato que extrapola os territórios delimitados de uma localidade.

Para a compreensão da relação do gosto musical como responsável pela posição de legitimação/exclusão de determinados valores, buscamos os trabalhos, principalmente de Bourdieu (2007). Ao discutirmos a preservação da denominação brega, utilizamos a relação da análise da linguagem como produtora de sentidos, em Semprini (1999). Ao observarmos a possibilidade de encontrarmos certas definições para a música brega, utilizamos a categoria “possibilidades de entendimento”, de Leite (2004). Esses autores são importantes como pontos referenciais específicos deste estudo, mas, naturalmente, não são os únicos balizadores do objetivo que aqui se propõe.

Para o desenvolvimento de nossa análise, este trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, discutimos as características da cultura, observando que o processo de trocas e de hibridização cultural não é apenas um fenômeno atual, analisando, posteriormente, as características da contemporaneidade, como a rapidez com que se operam essas trocas entre as diversas culturas. Após esta discussão, partimos do pressuposto de que a música brega é um território musical deslizante e impossível de ser definido com exatidão devido à relação que este universo musical tem com a mundialização inserida na contemporaneidade.

Discutimos também a formação incessante de novos gêneros musicais, diante do perfil híbrido, plural e indefinível da contemporaneidade, trazendo exemplos de algumas dificuldades em se definir com clareza o que seria de fato o universo da música brega, assim como de outros gêneros musicais. Neste sentido, tentamos averiguar o quanto a contemporaneidade tem promovido intensas dificuldades em territorializar os gêneros musicais devido ao incessante entrecruzamento de infindáveis fontes culturais, oriundas de todas as partes do mundo, estabelecendo, assim, uma miscelânea cultural, constituída pelo diálogo entre o local e o global, resultado do processo de universalização das culturas, e implicando, portanto, a dificuldade de se classificar com exatidão os universos musicais.

Ainda no primeiro capítulo, além de buscarmos analisar o fluxo cultural inserido na contemporaneidade, estabelecemos discussões referentes aos gêneros musicais, chamando a atenção para uma possível coerência de ações, de códigos e de referências e, portanto, de uma

possível definição dos gêneros musicais diante da natureza cambiante e deslizante da contemporaneidade, propondo, ao mesmo tempo, algumas reflexões para a legitimação da música brega enquanto gênero musical. Neste sentido, tratamos ainda de discutir a possibilidade de manutenção da denominação brega, analisando a legitimidade da música brega enquanto gênero musical; observando alguns traços que a tornam autônoma diante de outros universos; e chamando a atenção para algumas peculiaridades encontradas nesse gênero musical, capazes de demarcar sua diferença e de construir, assim, a sua identidade.

O segundo capítulo propõe-se averiguar a relação entre o universo da música brega e os mecanismos de distinção encontrados no contexto mundializado, tanto na esfera socioeconômica quanto na sociocultural. Inicialmente, apresentamos algumas discussões referentes às relações assimétricas, no que diz respeito aos acessos culturais materiais em cada realidade socioeconômica, observando que, apesar de encontrarmos um nível intenso de fusões entre diversas culturas, uma parcela restrita de países controla esses bens perante o mundo inteiro. Fizemos questão de salientar que, apesar da mundialização da cultura diluir as fronteiras rígidas existentes entre o que consideramos como popular e erudito, novos mecanismos de poder ainda se sustentam neste fluxo cultural.

Em relação às exclusões relacionadas às esferas socioculturais, observamos que o acesso à cultura é desigualmente distribuído, não só economicamente, mas também de forma simbólica. Na esfera simbólica, encontramos formas de distanciamento entre os setores sociais, relativas a determinados gêneros musicais, e formas de distinção, de imposição e de poder entre os setores da intelectualidade hegemônica e a música brega. Mostramos o quanto os discursos dos “acessos iguais”, trazidos pela hibridização cultural mundializada, ofusca, muitas vezes, a relação assimétrica legitimada por alguns setores diante dessa interconexão cultural.

Para analisarmos, de modo mais nítido, formas de distanciamento entre os setores sociais relativas a determinados gêneros musicais, ressaltamos, primeiramente, o papel do consumo e do gosto como responsável pelas distinções aquisitivas entre os indivíduos. Neste momento tivemos a preocupação de observar a relação do gosto como um fenômeno responsável pela junção e pela distinção entre os indivíduos. Chamamos a atenção para o fato de que, através do consumo, o gosto determina a posição de cada indivíduo na escala social.

Ao discutirmos as formas de distanciamento entre os setores sociais, relativas a determinados gêneros musicais, fizemos questão de observar que, mesmo admitindo que diante do fluxo plural, os bens culturais transitam e perdem suas demarcações nítidas de qual classe os apropria, existem outras formas de distinção construídas pelos setores da

intelectualidade hegemônica em relação à música brega. Neste momento, observamos que, para os setores intelectualizados, a denominação brega, associada ao mau gosto, ao exagero, dentre outros, prescreve-lhe um lugar desfavorável na hierarquia social. A forma como a denominação brega é usada pela intelectualidade hegemônica serve, ainda, para evitar qualquer forma de mobilidade, dos setores mais subalternos, ao sistema de cânones legitimados socialmente pelos setores intelectualizados.

No final do segundo capítulo discute-se como a associação de determinado artista à música brega está diretamente vinculada ao momento histórico no qual ela se encontra. Esse momento atenta para o fato de que determinadas músicas e determinados artistas são legitimados ou excluídos, de acordo com o interesse determinado pelos dirigentes do gosto. Neste momento ressaltamos que, apesar de determinadas manifestações serem legitimadas e apropriadas pelo setor intelectualizado, isto não significa dizer que necessariamente elas tenham sido reconhecidas e aceitas por esse setor.

O terceiro capítulo analisa as entrevistas concedidas pelos artistas reconhecidos como representantes da música brega, em Aracaju, e pelos alunos da graduação em música da UFS (Universidade Federal de Sergipe). Com relação aos depoimentos dos artistas, buscamos identificar o que cada um definia como música brega, o que nos serviu, de forma bastante pertinente, para averiguar uma certa confusão dos artistas em apontar, de forma precisa, as características da música brega. Buscamos identificar, ainda, quais os artistas considerados bregas pelos próprios artistas entrevistados. As respostas obtidas nos levaram a observar o quanto a caracterização do artista como brega nos conduz a grandes dificuldades em delinear com precisão a música brega. Buscamos conhecer, também, as referências musicais responsáveis pela consolidação dos trabalhos desses artistas para, com isso, estabelecermos a relação da heterogeneidade de seus repertórios ao incessante fluxo musical da contemporaneidade, e analisarmos a natureza visível e fantasmagórica da música brega. Ainda com relação aos depoimentos, apresentamos os contextos socioculturais dos artistas, suas trajetórias de vida, as músicas e os artistas que eram ouvidos em seu contexto social, a relação de seu público com seu trabalho musical, buscando, assim, discorrer sobre o contexto sociocultural no qual a música brega tem sido ouvida e consumida.

Com relação aos depoimentos dos discentes do curso de música da UFS, tratamos de perguntar aos depoentes sobre o que eles denominavam como música brega. Esses depoimentos foram muito importantes para entendermos a forma como estes indivíduos, ligados aos setores da intelectualidade hegemônica, compreendem a música brega e o quanto esse gênero musical se estende a uma pluralidade de características, tornando-o, assim, de

difícil definição. Perguntamos também aos depoentes, quais artistas eles reconheciam como representantes do universo da música brega. Neste aspecto, os depoimentos foram de fundamental importância, uma vez que, através deles, reforçamos a dificuldade em se definir com exatidão os artistas que podemos considerar como associados à música brega. A outra questão aplicada à categoria discente da UFS buscou delimitar as músicas que eram e que são ouvidas em seu contexto social, assim como averiguar qual a relação que esta categoria mantém com o que denomina de música brega. Os depoimentos neste quesito foram de extrema pertinência para percebermos como as músicas e determinados gêneros musicais são consumidos, compreendidos, compartilhados e legitimados nos contextos socioculturais de seu público. Analisando as trajetórias de vida e as músicas que fizeram parte da história dos depoentes, percebemos que as escolhas musicais resultam das condições culturais, sociais e estéticas de cada contexto vivenciado pelos indivíduos.

Apesar de compreendermos que a música brega não pode ser definida com clareza pela relação que estabelece com o fluxo cultural propiciado pela mundialização, admitimos, por outro lado, que, não obstante a complexa rede rítmica composta pelo universo da música brega, esta estética musical assume uma autonomia diante de outros gêneros musicais, possuindo traços que, embora não consensuais, são de certa forma verificáveis. Assim, optamos por definir a música brega como um gênero construído por autores geralmente oriundos dos setores socialmente menos favorecidos; reconhecida por sua temática excessivamente romântica, centrada nos dramas amorosos; e por apresentar arranjos e harmonias simples.

Ao longo deste estudo, utilizamos o termo brega sem aspas, uma vez que, com este procedimento, estaríamos optando por não conceder à música brega um lugar dotado de autonomia, enquanto um universo musical, apenas pelo fato de que a denominação brega traz em si uma carga de conotações pejorativas. Entendemos, ainda, que a substituição de um termo por outro não vai levar a música brega a ser valorizada enquanto tal. A música brega, antes de ser colocada entre aspas, deve ser pensada como um gênero que traz sua parcela de contribuição para o repertório musical. Aceitando e respeitando a pluralidade musical, ao invés de atribuir, de forma classificatória, lugares de prestígio para determinadas estéticas musicais, a exemplo da música brega, utilizamos a denominação brega apenas como a simples marca identitária dessa tendência musical, e não como uma qualificação vinculada a características depreciativas.

Assim, apesar de historicamente o termo brega ter sido associado a essa música com o intuito de denegrir as manifestações musicais geralmente consumidas pelos setores

socialmente menos favorecidos, isso não significa dizer que devemos encontrar outras denominações para essa tendência musical, como forma de amenizar a conotação pejorativa que ela carrega. Acreditamos que atualmente a música brega já se tornou uma estética musical autônoma, com uma linguagem musical própria, visto que ela não só demarca sua diferença diante de outras manifestações musicais, como também possui traços que a identificam, proporcionando, assim, uma produção de sentidos e de códigos não só entre o seu público consumidor, como também nos setores onde geralmente ela não é absorvida.

Além de utilizarmos o conceito de gênero musical, nos apropriamos também da noção de intergênero. De acordo com McKay e Fujinaga (2006), o gênero musical refere-se a um tipo de música reconhecido por uma comunidade, determinado por regras formais e técnicas, tendo seu conteúdo baseado em práticas aceitas por uma comunidade e mais direcionado à receptividade encontrada em determinados grupos. Para González Bello e Casanella (2002), o intergênero é uma noção que, além de compreender a relação da música em seu aspecto inter, ou seja, em um contato que extrapola os territórios delimitados de uma localidade, nos oferece a possibilidade de não abdicarmos dos aspectos de classificação dos gêneros musicais que, apesar de se mostrarem debilitados, ainda assumem um papel de grande relevância em nosso contexto atual. Enfim, o conceito de intergênero implica o acolhimento da mescla provocada pelo incessante dinamismo de vários elementos que se encontram justapostos e, ao mesmo tempo, em permanente tensão, mas, por outro lado, não descarta uma possível coerência e certa unidade entre eles.

Admitimos usar os dois conceitos por acreditarmos que a mundialização dilui as linhas limítrofes das fronteiras musicais, abarcando um universo inter e transnacional, e que a pluralidade musical resultante na contemporaneidade, ao mesmo tempo que limita o consumo das tendências musicais a realidades socioculturais específicas, não impede que as apropriações culturais ainda se façam mais frequentes em determinadas realidades do que em outras. Não é por acaso que a música brega, não só deixa de fazer parte dos repertórios musicais geralmente consumidos pelos setores intelectualizados, como também ainda sofre inúmeras resistências por parte desses setores.

Ao chamarmos a atenção para a natureza híbrida da cultura, estamos nos referindo ao conceito de cultura de Santos (1993), que entende cultura como uma manifestação dinâmica, uma vez que implica inúmeras trocas entre diversos povos, possibilitando uma infinidade de manifestações culturais devido ao seu caráter híbrido, fruto das relações estabelecidas com outras sociedades. Não é por acaso que Santos (1993), ao demonstrar a diversidade da vida social, atenta para o fato de que nenhum grupo social tem uma cultura autônoma ou isolada,

visto que é imprescindível fazermos referências às várias (re)combinações estabelecidas por vários processos sociais. Não é possível atentarmos para a cultura sem observarmos o acúmulo de conhecimentos gerado pelas trocas estabelecidas por diversos povos, e, portanto, às múltiplas manifestações que ela reflete ao longo de todo o processo histórico que a acompanha. Essa natureza híbrida encontra-se sempre sujeita à transformação, uma vez que é gerada por diversas realidades culturais e por responder às necessidades e às exigências históricas de diferentes povos.

Quando utilizamos o conceito de hibridismo, estamos nos apoiando na perspectiva de Canclini (2003), que considera hibridização à intensificação da interculturalidade que é favorecida pelos intercâmbios promovidos pelas misturas culturais. A hibridização é um resultado imprevisto de processos migratórios e de intercâmbio, econômico ou comunicacional, gerando criatividade individual ou coletiva. Ao analisarmos os aspectos culturais sob o prisma da hibridização, promove-se uma ruptura com os discursos essencialistas da pureza cultural, uma vez que o processo de hibridização não busca delimitar identidades autocontidas. Além disso, compartilhamos com Canclini (2003) a observação de que hibridização não é sinônimo de fusão sem contradições, uma vez que ela se encontra em meio às ambivalências dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que a suscitam. Antes de haver apenas a fusão, a osmose, existe também a confrontação e o diálogo. Enfim, tratar a cultura como um fenômeno de hibridização significa compreender nosso mundo como algo mais suscetível ao convívio com as diferenças, ainda que tendo a consciência do que cada um ganha ou perde ao hibridizar-se.

Ao falarmos de contemporaneidade, estamos nos referindo ao momento atual em que vivemos, momento este que se caracteriza pelo seu extremo dinamismo, pela sua natureza híbrida, volátil, inconclusa, além de sua diversidade cultural, favorecida pelas trocas que se dão a nível global. Preferimos optar pelo uso de contemporaneidade para evitamos termos por demais polêmicos, como moderno ou pós-moderno. Em se tratando da conjuntura histórica pela qual passam os países economicamente menos favorecidos, acreditamos que o termo pós-moderno torna-se cada vez mais frágil em seu potencial explicativo. Como bem salientou Canclini (2003), enquanto as correntes pós-modernas são hegemônicas em muitos países, na economia e na política latino-americanas, os objetivos modernizadores prevalecem. Se em nosso continente os avanços modernos ainda não chegaram a todos, como manter qualquer insistência em discussões sobre a pós-modernidade? — questiona Canclini (2003). Este autor observa, portanto, que ainda não fomos capazes de atingir uma industrialização

sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrária, nem uma organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material.

Outro ponto que nos leva a questionar a definição do contexto atual, como moderno ou pós-moderno, deve-se ao fato de não existir um consenso que estabeleça, com segurança, as datas de início e fim desses dois períodos (Hutcheon, 1991). Como ressaltou Nóbrega (2008), a modernidade possui uma cronologia, visto que este período histórico delinea-se com o Renascimento e se aperfeiçoa com o Iluminismo. Já no que se nomeia de pós-modernidade, não encontramos uma periodização precisa. Amizo (2005) observa que, de acordo com os referenciais utilizados, diferentes datas podem ser consideradas para se demarcar a pós-modernidade. No entanto, com relação à contemporaneidade, podemos encontrar uma referência cronológica mais precisa. Afinal, como observou Oliveira (2008), ao discutir as novas tribos urbanas surgidas diante das profundas transformações ocorridas em diversas esferas da sociedade, a noção de cultura contemporânea, em oposição à modernidade, tem sido utilizada para demarcar o contexto surgido a partir da segunda metade do século XX.

Ao analisarmos o diálogo híbrido existente entre o global e o local e a consequente pluralidade, indefinível, provocada pela contemporaneidade, outra categoria por nós utilizada foi a da mundialização. Quando nos referimos à mundialização, ao longo deste trabalho, utilizamos a definição de Ortiz (2007), segundo a qual, a mundialização refere-se ao domínio específico da cultura, ou seja, a um universo simbólico referente à civilização atual, como também ao movimento da globalização, relacionado aos processos econômicos e tecnológicos. Portanto, para Ortiz (2007), a mundialização encontra-se vinculada tanto ao movimento de globalização das sociedades, como também a uma visão de mundo, a um universo simbólico da civilização atual. Ao se entender a mundialização como um processo que se reproduz e que se refaz incessantemente, devemos observar que, por um lado, essa mundialização penetra nas partes que a compõem, e, por outro, redefine suas especificidades, projetando para fora as realidades nacionais e articulando-as em escala planetária. Neste processo, que se reproduz, se refaz e se desfaz incessantemente, insere-se um contexto marcado por disputas e por aspirações divididas pelos atores sociais. Neste sentido, a mundialização não só convive com outras visões de mundo, como estabelece, também, entre essas visões, relações de hierarquia e de conflito.

Por acreditarmos que é do universo acadêmico, ou seja, dos indivíduos geralmente oriundos da classe média que emergem os profissionais responsáveis pela legitimação ou pela exclusão de determinado gênero musical, optamos por denominar tais profissionais como

representantes da intelectualidade hegemônica, uma vez que, de acordo com Souza (2005), este setor social, oriundo dos meios acadêmicos, passou a ter maiores poderes de nomeação, especialmente a partir da década de 60. Falcão (1984), ao falar sobre as dificuldades encontradas na delimitação conceitual no que se refere ao Estado e à cultura, observa que a classe média pós-64 tornou-se um símbolo nacional, sendo atribuídos a ela os papéis de comando na ordem funcional da sociedade.

Preferimos utilizar o termo intelectualidade hegemônica, por concordarmos com Gruppi (1978) que, ao discutir o conceito de hegemonia em Gramsci, compreende a intelectualidade enquanto representantes que elaboram a ideologia, sendo os mediadores do consenso que determina a hegemonia política e cultural. Para Gruppi (1978), o significado de hegemonia deriva do latim e significa comandar, ser o senhor, conduzir, liderar. Compartilhamos com Araújo (2003), quando observa que são esses profissionais que, ocupando espaços na imprensa, na produção musical e no mercado editorial, passam a excluir das listas canônicas e das histórias oficiais da música popular brasileira a música brega. Afinal, é dessa esfera da estratificação social que saem os estudiosos, produtores, pesquisadores e críticos.

É importante chamarmos a atenção para o fato de que, ao longo deste estudo, ao usarmos termos como *setores intelectualizados*, estamos nos referindo à intelectualidade hegemônica, assim como usamos o termo *setores socialmente menos favorecidos* para nos referirmos aos setores subalternos. Obviamente que, em se tratando da esfera cultural, marcada pela interconexão entre diversas culturas, oriundas de todos os setores, devido à miscelânea proporcionada pelo contexto mundializado, não conseguiríamos discutir as controvérsias que giram em torno do entendimento de classes e de estratificações sociais.

Com o intuito de tentar esclarecer essas controvérsias, resolvemos usar o conceito de classe proposto por Gallino (2005). Por acreditarmos, enfim, que, apesar da diluição das fronteiras sociais, ainda existem formas de identificação musical, mais frequentes em determinados setores do que em outros, assim como formas de distinção entre os setores, uma vez que a sociedade, por se estruturar de forma desigual, ainda é marcada pela diferença de oportunidades e de prestígio. Assim, ao falarmos dos setores sociais intelectualizados, estaremos nos referindo à classe média, reconhecendo esta classe como grupos sociais que ocupam posição intermediária, em termos de renda e de prestígio. Ao falarmos sobre os setores socialmente menos favorecidos, estaremos nos referindo à esfera popular, ou seja, aos trabalhadores menos qualificados e remunerados. Ao falarmos sobre esses setores, estaremos sempre articulando tais grupos a três dimensões da realidade: a econômica, ou seja, a

natureza do vínculo do grupo com o mercado; a dimensão social: o estilo de vida e o prestígio do grupo; e a política, que diz respeito à disputa do poder de nomeação.

CAPÍTULO I:

MÚSICA BREGA E HIBRIDAÇÃO

O contexto mundializado caracteriza-se por sua natureza fluida e plural. Neste âmbito, os gêneros musicais, oriundos de todas as partes do planeta, entrecruzam-se de forma incessante, provocando um complexo emaranhado de referências musicais. Essas composições heterogêneas decorrem da facilidade com que a contemporaneidade dinamiza os diálogos estabelecidos entre o local e o global, proporcionando a incessante circulação de mensagens capazes de dissolver, de forma muitas vezes instantânea, as linhas demarcadoras dos diversos gêneros musicais. Com as constantes trocas e ramificações agregadas a cada gênero musical, há uma sobreposição de várias tendências musicais e um excesso sógnico, devido à incessante hibridação musical, o que acarreta dificuldades em classificarmos com precisão as fronteiras de cada estética musical.

É por acharmos que a música brega se encontra imersa nessa pluralidade referencial, que acreditamos que este universo musical não possui contornos claros, capazes de demarcar seu território de forma precisa. Antes de ser um gênero musical que retém classificações exatas de si, a música brega é uma miscelânea de tendências aglutinadas em um infinito repertório que não nos dá alcance a suas linhas limítrofes. Portanto, assim como um fantasma, ela não se mostra visível a nossos olhos.

Por outro lado, mesmo havendo a dificuldade de demarcar com precisão as linhas fronteiriças da música brega, ela constitui um território musical localizável, visto que, neste território, há um espaço de construção da diferença, pois nele se inscrevem as marcas que caracterizam a música brega, conferidas através de códigos, ou seja, de formas de entendimento resultantes de experiências compartilhadas, capazes de agregar modos de sociabilidade. Portanto, por mais que as fronteiras da música brega não sejam precisas, elas apresentam, pelo menos, possibilidades mínimas de compreensão dos limites que a constituem enquanto um conjunto discursivo capaz de demarcar uma lógica própria de trocas simbólicas. A música brega assume, assim, sua identidade e delimita a sua diferença enquanto uma tendência musical, e, por isso mesmo, ela é visível aos nossos olhos.

1.1 Contemporaneidade: uma Antropofagia *Drive Thru*²

Antes de partirmos para uma discussão de alguns aspectos da contemporaneidade e o inevitável pertencimento da música brega em meio a esses aspectos, devemos chamar a atenção para o fato de que a cultura, ao longo da história da humanidade, sempre trouxe, como característica inerente, uma natureza híbrida, provocada pelas trocas entre diversas realidades. Portanto, as fusões culturais não dizem respeito apenas ao contexto contemporâneo; não se trata, enfim, de um fenômeno apenas atual. Como observou Santos (1993), a variedade de modos de vida é um elemento essencial a qualquer discussão que implique debates sobre a cultura, afinal não há como entender o fenômeno da cultura, abdicando de analisar a sua própria dinâmica, até por que o contato entre diversos povos é muito antigo.

Ao falar sobre a ocupação dos continentes espalhados pelo planeta, através da expansão progressiva dos diversos grupos humanos, ao longo da história, Santos (1993) observa que o contato entre esses grupos sempre foi frequente. O autor chama a atenção para o fato de que este traço da cultura é uma constatação registrada por muitos povos, desde a antiguidade. Segundo Claval (2007), a cultura não é um conjunto fechado e imutável. Na verdade, caracteriza-se pelos contatos estabelecidos entre diversos povos, de diferentes culturas, que algumas vezes levam a situações conflitantes. A própria natureza dinâmica da cultura favorece a mobilidade, visto que é infinito o número de combinações provocadas pelas incessantes trocas estabelecidas na cultura.

Ao abordar a influência norte-americana e o rock n'roll no Brasil, depois do fim da II Guerra Mundial, Amizo (2005) observa que seria errôneo afirmar que a presença de ritmos internacionais na musicalidade brasileira é uma característica que surge apenas no contexto atual. Ao entrar em contato com o outro, a própria natureza da cultura favorece o processo em que diversos elementos oriundos de diversas partes do mundo venham a se mesclar. Em outras palavras, a influência de elementos externos é comum a qualquer grupo social inserido em qualquer cultura. Ao discutir a indústria da cultura como uma cultura-tradição, Warnier observa que toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico e que, por isso mesmo, as culturas sempre estiveram em contato, nas relações de troca umas com as outras, uma vez que, de acordo com o autor, “a comunicação e as trocas

² Usamos o termo antropofagia por acreditarmos que a contemporaneidade transita e reelabora a cultura do outro, seja a cultura externa ou interna. Associamos essa antropofagia ao *drive thru*, pela velocidade com que essas culturas se hibridizam na contemporaneidade. O *drive thru* é um modelo de negócio, inventado há mais de 75 anos por Royce Hailey, gerente de uma lanchonete tradicional de Dallas, no Texas, EUA, a Pig Stands, e que hoje funciona em grandes empresas de lanches rápidos, como a McDonalds, por exemplo.

culturais em escala continental e intercontinental não têm nada de novo” (2000, p. 39). Bonfim (2009), ao chamar nossa atenção para as maneiras de fazer música que têm desestabilizado algumas categorias e conceitos anteriormente considerados estáveis, observa que as misturas culturais são práticas recorrentes ao longo de toda a história. Não é por acaso que Bonfim (2009) ressalta que não há nenhuma novidade em alguns trabalhos que se caracterizam pela pluralidade de referências.

A variedade de culturas que percorreu os contextos acompanhou sempre a variedade das histórias rítmicas, até por que, ao se pensar em cultura, inevitavelmente temos que pensar nas diversas relações entre culturas, pois não há como se pensar em cultura se não tivermos em mente os diversos grupos humanos e as várias sociedades em constante interação. Não podemos falar em cultura se, primeiramente, não consideramos as transformações constantes pelas quais passam as diversas sociedades. Em outras palavras, não há como pensarmos na cultura, se não pensarmos em seu aspecto fundamental, que é a mudança.

Porém, Santos (1993) observa que, mesmo percebendo a natureza híbrida da cultura, em todos os contextos históricos nos quais ela esteve inserida, o aceleração dos contatos interculturais é recente e se encontra associado à tendência, cada vez mais inevitável, de formação de uma civilização mundial. Warnier (2000) chama nossa atenção para o fato de que surgiu uma nova situação histórica no momento em que as revoluções industriais começaram a fabricar produtos culturais, em dimensões de grande escala, jorrando elementos de todas as partes do mundo.

Amizo (2005) observa que a presença de fatores exteriores, hibridizados pela cultura, ocorre de forma diferenciada no contexto atual. O que se dá agora, não é mais uma simples influência de referências, mas, sim, uma fusão intencional de elementos nacionais e internacionais. Com o intenso fluxo global, o impacto de acontecimentos em determinados lugares alcança, de forma instantânea, locais distantes, em diversas partes do mundo, promovendo um intercâmbio de informações entre diferentes lugares e gerando a desterritorialização e a transnacionalização das culturas. Esse intercâmbio, ocorrido em extensas redes mundiais, provoca o deslocamento de diferentes espaços, modificando incessantemente a maneira de se enxergar e representar a realidade e, conseqüentemente, repercutindo, em novas redefinições, os hábitos e valores estabelecidos em escalas globais.

No contexto da contemporaneidade, onde os fluxos se mesclam de forma incessante em uma infinidade de repertórios musicais, oriundos de toda parte do mundo, o critério de analisar, de forma classificatória, as múltiplas tendências aglutinadas em cada universo

musical, torna-se uma tarefa árdua, devido ao rápido fluxo das mudanças decorrentes das trocas de inúmeros códigos e mensagens que se dão em âmbitos transnacionais.

Se a cultura sempre se definiu pela sua tendência híbrida, plural e dinâmica, na contemporaneidade, essa dinamicidade e essa hibridização assumem um papel mais que preponderante, demarcando, assim, um complexo mapa referencial, ramificado em uma infinidade de repertórios culturais. No contexto da contemporaneidade, os fluxos se mesclam, de forma incessante, em uma infinidade de repertórios musicais, provenientes de todas as partes do mundo, devido ao diálogo estabelecido entre o local e o global. Trata-se de uma circulação instantânea, que agrega uma complexa e extensa rede de referências musicais, oriundas de diversas fontes, possibilitando compor uma heterogeneidade de gêneros musicais pelo seu hibridismo cultural. Esse hibridismo permite que vários gêneros musicais se sobreponham uns aos outros, impossibilitando-nos de defini-los com clareza; de estabelecer uma classificação rígida dos limites precisos de cada gênero musical.

É devido a essa imprecisão que as práticas não são mais organizadas localmente, pelo fato de o local e o global estarem entrelaçados. Em meio a um contexto no qual as fronteiras passaram a se abrir para as infundáveis realidades globais, os indivíduos assumiram aspectos de maior mobilidade, ao transitarem pelas inúmeras culturas expandidas pelo mundo, ultrapassando as fronteiras, atravessando a todo instante as realidades locais e globais, e gerando, com isso, um foco multifacetado. De acordo com Giddens (1991), a ruptura e a descontinuidade ganham status de prestígio no cotidiano dos indivíduos.

Ortiz (2007) observa que, com o processo da mundialização, as relações se desenraízam de seus lugares de origem e terminam assumindo um caráter transnacional. Com a mundialização, os objetos se transformam em compostos resultantes de várias combinações de partes dispersas pelo planeta. O planeta passou a ser uma rede informacional de partes que se encontram interligadas, e, com a flexibilização e a expansão das redes mundiais, qualquer evento, ocorrido em qualquer parte do mundo, pode se tornar próximo, e o que nos rodeia torna-se afastado. O “encurtamento” do tempo e do espaço, aproximando diferentes culturas, das mais diversas partes do planeta, permite um maior contato entre elas e acelera suas trocas culturais.

Como observou Giddens (1991), as relações sociais são deslocadas de contextos locais de interação para extensões indefinidas, provocando o que ele chama de mecanismos de desencaixe, os quais removem as relações sociais das imediações do contexto, fazendo com que o local e o global se tornem interconectados. Ou seja, o intenso intercâmbio de símbolos, o excesso de informações, a aproximação entre espaços e culturas tornam cotidiano

o contato com diferentes realidades. O que ocorre, assim, é um trânsito entre o nacional e o estrangeiro, o local e o global.

Como ressaltou Amizo (2005), a multiplicidade e a heterogeneidade resultam de elementos mesclados de várias culturas, compondo-se a partir do diálogo entre o local e o global, o interno e o externo, o regional e o cosmopolita, as tradições e as inovações. Esse diálogo ocorre de forma muito característica no campo musical, pela mistura de ritmos de diferentes origens e através da composição de novos estilos, a partir da combinação de inúmeras tendências musicais. O que percebemos na contemporaneidade é que o diálogo entre o local e o global possibilita outras associações, promovendo o surgimento de novos estilos musicais que passam a unir diversos ritmos das mais diversas regiões do planeta. As fusões atuam como componentes consequentes da mundialização, ou seja, da internacionalização das culturas.

Buscando a elaboração de novos ritmos, o local e o global dialogam e influenciam um ao outro, apresentando uma estética plural, proveniente de diferentes origens; promovendo o surgimento de algo novo e diferente; e fazendo com que os gêneros sejam sempre renovados em suas características, que são atualizadas. A convivência de diferentes estilos possibilita uma linguagem musical heterogênea. Essa heterogeneidade é consequência da fusão de elementos, ditos locais, com estilos e referências culturais de âmbito global. A ideia de nacionalidade fragmenta-se, dando espaço à formação de identidades instáveis, múltiplas e heterogêneas, devido à possibilidade de comunicação a grandes distâncias, acontecendo em pouco tempo, e em decorrência das trocas culturais intensas que favorecem a circulação de mercadorias por todo o mundo.

Com o incremento da circulação de vários estilos musicais, o que notamos é uma forte tendência à aglutinação de uma miscelânea rítmica que possibilita uma crescente renovação da linguagem musical. Esta fusão de ritmos pode acontecer de variadas formas, com diferentes sentidos. Amizo (2005) observa que isso decorre do fácil acesso a culturas musicais distintas. O que notamos é uma aproximação entre diferentes culturas, além de um intercâmbio de símbolos que acabam por estabelecer um diálogo entre aquilo que é próprio do local fundindo-se, ao mesmo tempo, a elementos externos. Esse diálogo, construído pela pluralidade cultural, resulta em um produto plural, intertextual.

As produções e as expressões de vários povos estão povoadas de uma transvalorização de todos os valores, ou seja, há uma reconceitualização da cultura a partir de sua desterritorialização. Como bem disse Bhabha (1998), o contexto atual transcende a própria dimensão das fronteiras, vivendo em espaços que, antes de serem contínuos, são

incessantes e responsáveis pelo surgimento de significações múltiplas reveladas por suas descontinuidades.

O diálogo entre o local e o global provoca um hibridismo que possibilita uma fusão de pluralidades culturais, gerando inconclusividade e indeterminação dos gêneros musicais, por estruturar e (re) estruturar-se constantemente em uma rede complexa e heterogênea de estilos, impossibilitando a configuração de modelos fechados e precisos. A contemporaneidade, ligada diretamente à diversidade cultural, com sua dinâmica, seu fluxo, sua natureza contingencial e provisória, não nos oferece caminhos seguros para a determinação clara de um gênero musical, especialmente devido a sua natureza indefinível, sua volatilidade, seu aspecto contraditório, além de sua heterogeneidade e hibridez.

Devido às sucessões ambíguas, instáveis e incessantemente (re)combinatórias que caracterizam a contemporaneidade, temos grandes dificuldades em definir com clareza e exatidão esse intergênero musical conhecido como música brega. Isso por que a contemporaneidade caracteriza-se por sua mundialização, ou seja, por seu constante diálogo entre o local e o global, em escala planetária; e pela intensa circulação de códigos e mensagens que acabam por provocar uma multiplicidade de signos que dificultam uma territorialização mais nítida dos gêneros musicais.

O que se percebe, atualmente, é um conjunto de valores, estilos e formas de pensar que se estende a uma diversidade de grupos sociais. O dinamismo proporcionado pela mundialização faz com que os produtos oriundos de diversas partes sejam assimilados por outras múltiplas realidades mundiais. Essa dinamicidade propicia tanto a diversificação quanto a descentralização, uma vez que as relações se deslocam a uma escala mundial, impossibilitando a centralidade e rompendo, assim, a relação definível do lugar.

Ao discutir sobre o modo como o multiculturalismo vivencia um grau inédito de exposição à diferença, Semprini (1999) observa que, de forma diferente dos tempos antecedentes, onde o contato com grupos sociais ocorria segundo regras e princípios bem definidos, tendo uma dinâmica menos intensa e capaz de ser absorvida pelos indivíduos, além de ser parte integrante de seu comportamento, no contexto de mobilidade social como o atual, essas definições características desaparecem, dando lugar a uma disseminação policêntrica. A rápida circulação da informação e a mistura de discursos sociais e estilos de vida possibilitam um fluxo intenso, incapaz de desvelar seus próprios limites. Ou seja, no contexto da contemporaneidade mundializada, antes de existirem definições precisas, o que encontramos é uma indefinição de gêneros musicais devido à natureza policêntrica e disseminadora dessa época. A dificuldade de classificarmos com clareza a música brega

deve-se às características da contemporaneidade. Por permitir o trânsito de valores culturais, impulsionando sua desterritorialização, o espaço, antes de ser definido em locais com fronteiras delimitadas, dissemina-se pela proliferação de múltiplas culturas.

As referências musicais passam por transformações intensas, sendo formadas e transformadas continuamente diante dos sistemas culturais aos quais estão submetidas. Os sistemas de significação e de representação cultural multiplicam-se, confrontando infundáveis tendências musicais, de uma forma desconcertante e cambiante, a uma multiplicidade de outras tendências. Segundo José (2000), os produtos culturais de diversas categorias sociais não só se refletem na linguagem, como também nela se reciclam, e, ao mesmo tempo em que são reciclados, não favorecem a fixação em nenhum deles.

É por isso que hoje é difícil manter uma definição precisa das coisas, uma vez que os diferentes códigos e linguagens se interpenetram e sua pluralidade faz com que um seja referência do outro. Para José (2002), atualmente, as sociedades vivem um ritmo bastante acelerado de substituição de uma manifestação por outra, de forma bem diferente do que ocorria no século XVII, por exemplo, quando um determinado movimento artístico-cultural durava se prolongava por muito tempo.

De acordo com Nóbrega (2008), encontramos-nos diante de um espaço definido pela fragmentação e pelo entrelaçamento de diversos grupos, admitindo, com isso, diversas identidades que se estabelecem por valores intrínsecos e extrínsecos, e com diversos elementos muitas vezes díspares. Essas características possibilitam que uma determinada categoria se aproprie de criações de outras categorias, provocando processos de hibridismo em ações recíprocas que geram uma heterogeneidade diante de seus fluxos incessantes.

Ao discorrer sobre a grande velocidade com que as trocas culturais oriundas de diversas realidades se manifestam no período atual, Amizo (2005) observa que a aceleração do desenvolvimento tecnológico e a massificação dos meios de comunicação, a partir da segunda metade do século XX, provocaram o aparecimento de condições que irão modificar as relações entre diversos indivíduos de diferentes nações, gerando a desmaterialização de categorias definíveis, devido à fácil mobilidade cultural submetida a uma grande velocidade por uma temporalidade instantânea.

Compartilhando com a perspectiva de Warnier (2000), os indivíduos se encontram em um contexto confrontado por um fluxo sígnico, em meio a várias informações disseminando infinitos conteúdos culturais, provocando nos mesmos indivíduos uma dificuldade em selecionar e ordenar esses conteúdos visto que, por se encontrarem submetidos a um intenso

fluxo, estes conteúdos são constantemente renovados ao mesmo tempo que são efêmeros devido à incessante combinação de signos.

Segundo Haesbaert (2001), o mundo atual está permeado de contradições e complexidades, com interpretações por vezes paradoxais, mesmo no âmbito do próprio contexto em que vivemos. É difícil criar uma ordem ou uma lógica classificadora definitiva dessa realidade na qual nos situamos. Com isso, devemos observar que estamos incapacitados de apresentar uma narrativa contínua, gerando uma ambiguidade nas representações. Ao analisar o abandono das ideias totalizantes, na perspectiva pós-moderna, Harvey (2007) observa que a vida cultural, antes de ser linear e totalizante, assume-se como uma intersecção de textos que produziram mais textos, e assim sucessivamente, isto é, seria uma eterna sucessão de ditos, de pontos de vista, de novos significados, possibilitando, portanto, a vulnerabilidade dos conceitos.

Com a intensa circulação de vários estilos musicais, o que notamos é uma forte tendência à aglutinação de uma miscelânea rítmica, possibilitando uma intensa renovação da linguagem musical. Ou seja, o que ocorre é um intercâmbio de símbolos e um excesso de informações, assim como a aproximação entre espaços e culturas tornando cotidiano o contato com diferentes realidades.

Esse processo de ordenação/(re)ordenação, incapaz de criar uma ordem ou uma lógica classificatória precisa para as coisas, provoca uma crise nas definições claras, gerando uma ambigüidade crescente nas representações. De acordo com Bhabha (1998), é diante dessa condição descentralizada e esquiva que descobrimos que o conceito e as definições, antes de serem lineares e sequenciais, são carregados de ambiguidade, ao passo que seus referentes tornam-se opacos devido à impossibilidade que a contemporaneidade tem de aderir a uma totalidade.

Para Bauman (1999), diante do fluxo contínuo do ser, há sempre uma brecha para novas significações, de forma indeterminada e imprevisível. De acordo com este autor, “os padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, [...] estão cada vez mais em falta”. (BAUMAN, 1999, p. 14).

Augé (1994) nos chama a atenção de que o contexto no qual estamos inseridos coexiste com uma pluralidade referencial, pluralidade esta que, por proporcionar deslocamentos inconstantes, traz, como consequência, os “não-lugares”. Esses “não-lugares” caracterizam-se pelo efêmero, pelo transitório, isto é, constituem um mundo que não nos dá sua dimensão exata. Observa-se, portanto, que a contemporaneidade, devido a sua natureza

indefinível, pela sua dinâmica, seu fluxo, sua natureza contingencial e provisória, não possibilita caminhos seguros para determinarmos com precisão um gênero musical.

O que se nota é que o ritmo acelerado da contemporaneidade acompanha uma comunicação rápida e generalizada, gerando uma incessante circulação de mensagens, fazendo com que os laços culturais passem a ser (re)negociados e alargados, ao invés de se encontrarem colocados em uma situação linearizada e definida em si mesma, sendo constantemente (re)atualizados, e não traduzidos enquanto padrões absolutos. Os elementos culturais são fragmentados, nunca intactos ou completos, enfim são elementos imprevisíveis e oriundos das mais diversas fontes. Nota-se que isto permite, não uma definição precisa, e, sim, uma ramificação pluralizada de valores que se fundem, se agregam e se (re)formulam.

1.2 Música Fantasma

Havendo essa transmutação de recombinações momentâneas, a possibilidade de definir um gênero musical torna-se tarefa arriscada e deslizante. Isso acontece por vivermos em meio a uma diversidade cada vez maior, em termos de contatos e diferenças, o que nos coloca em uma condição na qual inexistente qualquer possibilidade de obtermos um pertencimento fixo. A incorporação de elementos universais, constitutivos do fluxo repercutido em escalas planetárias, passa constantemente por uma tradução, com incessante produção de novos símbolos.

De acordo com Canclini (2003), a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa, por exemplo, pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a chicha, mistura de ritmos andinos e caribenhos. A diversidade possibilita a ocorrência de uma reinterpretação jazzística de Mozart, realizada por um grupo afro-cubano. O autor nos observa que qualquer um de nós tem em casa discos que combinam música clássica, jazz, folclore, tango e valsa, como também tendências do rock e da música dita erudita, renovando-se com melodias populares, asiáticas ou afro-americanas.

Segundo Bonfim (2009), é possível afirmar que estamos diante de um cenário musical que se caracteriza pelo trânsito e pelo fluxo incessantes de informações oriundas das mais diversas realidades. O que percebemos é que as propostas musicais, antes de se encontrarem delimitadas em um território definido, pertencem a diversas territorialidades e tempos que, a partir da combinação de vários ritmos e gêneros, se reagrupam e se entrecruzam em uma incessante troca. Ou seja: os gêneros musicais se encontram muito mais voltados a tendências de apropriações recicladas em uma mistura eclética de estilos. A sobreposição de formas

agregadas diante da mobilidade das fronteiras entre os diferentes gêneros e estilos musicais dificulta uma sistematização precisa.

É devido a isso que alguns gêneros frequentemente englobam múltiplas características oriundas de outras diversas tendências. Para McKay e Fujinaga (2006), por exemplo, poderia se incluir no Barroco, tanto uma ópera de Monteverdi quanto um cravo sonata. A rigidez classificatória do gênero torna-se de mínima utilidade, além de demonstrar ser um sistema obsoleto, incapaz de definir os gêneros musicais sob critérios mais válidos. A dança eletrônica, por exemplo, se for pensada como uma modalidade na qual os indivíduos dançam sozinhos, pode ser dividida em vários outros subgêneros. Talvez o gênero de Christina Aguilera possa ser rotulado de diversas formas, por algum comentarista, como canção pop, balada ou como dança pop. Outro entrave pode ser encontrado em artistas que costumam variar musicalmente seus trabalhos, ao longo do tempo, como Neil Young ou Milhas Davis.

Ao fazer uma crítica à música portuguesa, classificada aqui no Brasil como *world music*, Monteiro (2008) usa como exemplo a banda Madredeus. Para ele, embora ela dialogue com o fado, por exemplo, devemos estar cientes de que o fado, pensado como um gênero musical, comporta inúmeras divisões internas, ou seja: fado castiço, fado corrido, fado de Lisboa, fado de Coimbra, fado Mouraria etc. Assim, o que se nota é que a totalização operada pela categoria em questão certamente não comporta suas variações.

Muggiati (1985) observa a dificuldade que encontramos ao tentarmos definir o que seja o jazz. De acordo com ele, o jazz participa de uma miscelânea de estilos, gêneros e tradições musicais. Muitos artistas rebelam-se contra as tentativas de rotular, e muitos argumentam que o jazz assume tamanha infinidade de tendências que passa a ser considerado como uma arte sem fronteiras. O jazz pertence a diferentes manifestações e se encontra ramificado em diversas tendências. Mesmo definindo algumas características desse universo musical, como aquela que o identifica a uma música voltada para o improviso, este autor salienta que existem notas não voltadas ao improviso e, sim, subordinadas às músicas escritas, mas que, nem por isso, deixam de ser consideradas no âmbito do jazz. Por outro lado, se quisermos associar o jazz a uma célula-rítmica básica, como a blues note, encontraríamos sérias dificuldades devido às diversas fronteiras em que a blues note se inseriu, como no blues, no rock, na canção popular americana, na chamada canção erudita, na bossa nova, além de não encontrarmos, no jazz das décadas de setenta e oitenta, o uso do blues note.

Ao abordar a polca-rock, surgida no final da década de 80 no Mato Grosso do Sul, Amizo (2005) observa que, em geral, esta modalidade uniu-se ao ritmo ternário, vindo do Paraguai e considerado uma das maiores influências na musicalidade local, e ao rock n'roll, com seu som mais pesado. Entretanto, muitos compositores associados à polca-rock não admitem seu enquadramento neste universo musical.

O músico Guilherme Cruz, ao ser questionado por Amizo (2005), por exemplo, diz que não considera a sua música polca-rock, uma vez que se nega a impor-se um rótulo, pois acha o termo polca-rock muito restritivo. De acordo com este artista, não é porque ele mora em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, e possui algumas músicas em compasso ternário, que se possa considerar o seu trabalho meramente limitado à polca-rock. Segundo Guilherme Cruz, polca sem violão de *nylon* não existe, e, de acordo com ele, em seu trabalho não usa violão de *nylon*. Antônio Porto é outro artista que dissocia seu trabalho da polca-rock. Para ele, polca-rock nem passa pela sua cabeça. Além disso, observa que ninguém entende muito a polca-rock, que, segundo ele, é uma incógnita. Rodrigo Tozzette, vocalista da banda de rock Bando do Velho Jack, diz que, quando o Bando faz uma versão, ele tenta fazer um rock com uma música regional, sempre sendo regional, mas apenas rock. Jerry Espíndola acredita que a polca só aparece em seu som no violão e no uso do ritmo ternário.

Como observamos, a dificuldade em se definir com clareza os gêneros musicais, deve-se ao intenso diálogo entre o global e o local que termina por possibilitar um fluxo acentuado entre diversas tendências musicais, pluralizando-as, sobrepondo vários gêneros musicais e nos impossibilitando de territorializar um espaço claro e delineado desses universos musicais. A polca-rock, mesmo que em seu surgimento tenha sido pensada como uma fusão do rock com a música vinda do Paraguai, posteriormente passou a seguir a tendência contemporânea de mesclagem musical a outros ritmos, buscando outras fusões além daquela que lhe deu origem. De acordo com a entrevista cedida a Amizo (2005), Jerry Espíndola disse ainda que começa a haver fusões de guarânia e reggae com músicas que já fundiam jazz e polca. Em diversas composições aparecem, por exemplo, o compasso ternário e a viola de dez cordas, unidas ao pop, ao rock e à MPB.

Como se percebe, diante do contexto mundializado, os gêneros musicais subvertem e assumem um distanciamento evidente em relação às convenções classificatórias que lhes são atribuídas. As construções musicais, diante da contemporaneidade, são combinadas sob diversas formas. Bonfim (2009), ao chamar a atenção para os artistas e os grupos abordados em sua pesquisa, averigua que eles não são facilmente identificáveis em um determinado gênero musical. De acordo com suas palavras, “não são (apenas) ‘rock’, ‘rap’, ‘funk’, ‘pop’,

‘punk’, ‘sanjuanito’, ou ‘cúmbia’” (2009, p. 241). Este autor acredita que os gêneros musicais assumem um conceito incapaz de impor linhas limítrofes às livres manifestações textuais e suas variantes combinatórias. Atualmente, portanto, os gêneros musicais revelam-se insuficientes, uma vez que experimentamos profundas transformações no que respeita ao uso de fronteiras delimitadas, devido ao surgimento de uma ampla diversidade cultural.

Muitas vezes, mais do que resolver, a classificação imposta aos gêneros musicais termina por dificultar nosso entendimento deles devido à complexidade e à velocidade operadas pelas inúmeras fusões. Percebe-se que o conceito de gênero musical provoca uma certa instabilidade diante das mudanças, bruscas e incessantes, proporcionadas pela contemporaneidade. A dificuldade em se definir com exatidão os gêneros musicais parece residir no intenso diálogo, que se expande a níveis transnacionais, assim como à intensidade de circulação de códigos e mensagens derivados da mundialização. Tais aspectos fazem com que os gêneros musicais passem a ser frequentemente sobrepostos a outros gêneros, os quais podem pertencer, ainda, a vários gêneros, em diferentes graus, englobando, portanto, múltiplas características oriundas de outras diversas tendências.

Em meio a esse movimento, ambíguo e múltiplo, fundido numa heterogeneidade de saberes, de valores e de uma infinidade de tendências musicais, está o que denominamos de música brega. A música brega, antes de ser uma estética com linhas fronteiriças definidas, caracteriza-se por uma miscelânea de tendências, e, portanto, mesmo detentora de certas características está impossibilitada de ser ilustrada por modelos fixos e capazes de determinar, com total clareza, de que trata esse universo musical. Ou seja, a música brega, por se encontrar diante de uma multiplicidade de referências, assume a posição de um intergênero musical.

A música brega, assim como qualquer estética musical inserida na dinâmica cultural da contemporaneidade, pela hibridização e pluralidade de estilos e pela inconclusividade e indeterminação, ramificou-se por uma extensa e complexa rede de influências musicais. Essa dinâmica implica, ainda, uma confluência de diversidades culturais, composta de vários gêneros que se agregam no vasto repertório musical da música brega. Em se tratando de uma condição na qual as fronteiras que separam as representações específicas das manifestações mundiais estão diluídas, resta buscarmos compreender que não há possibilidade de levantarmos características específicas de um dado universo, de forma fechada, coerente e definida.

Acreditamos que a música brega não foge à regra, e, assim como qualquer outro universo musical, está sempre disposta a se transformar, e, por consequência, a se inovar,

principalmente em se tratando de um contexto mundializado onde os fluxos de informação e de culturas se entrecruzam numa dinamicidade jamais vista. Faz-se necessário, portanto, analisarmos algumas características da contemporaneidade na qual a música brega e todas as demais estéticas estão implicadas, para compreendermos seu fluxo e sua (re)elaboração diante da condição dinâmica global.

Essa tendência musical foi se apropriando de inúmeros repertórios musicais, assim como foi sendo apropriada por outros ritmos e gêneros. Para verificar a malha construída pela imensa rede de influências musicais incorporadas ao universo da música brega, vamos recompor um breve histórico de suas ramificações e das novas tendências agregadas, refeitas e constantemente modificadas pela sua incessante fusão, e observar como as inúmeras tendências por ela apropriadas dificultam definirmos com exatidão o que podemos delimitar como música brega.

Aguiar (2009e) observa que o brega absorveu, como influências, o bolero, a salsa e o mambo, ainda que outros ritmos, como o xote, também façam parte dos repertórios do universo do brega. O site Wakepédia (2009) ainda ressalta que as origens estilísticas da música brega também se encontram na lambada e na música romântica. Segundo Nascimento (2009), a música brega ainda mistura o calipso, a música pop e o merengue. O site “cifrantiga” (2009) diz que o bolero influenciou o samba-canção, o mambo (bolero-mambo), o chá-chá-chá e a salsa. Já a salsa, segundo o site da Wikipédia (2009), é uma mescla de ritmos afro-caribenhos, tais como o son montuno, o mambo e a rumba cubanos, com a bomba e a plena porto-riquenhas. Recebeu influências do merengue, do calipso, da cúmbia, do rock norte-americano e do reggae jamaicano. O mambo sofre uma forte influência do jazz. A lambada surgiu no Pará e teve base no carimbó e na guitarrada, influenciada por vários ritmos como a cúmbia, o merengue, a polca e o zouk. De acordo com a Wikipédia (2009), calipso é um estilo musical afro-caribenho influenciado pelo reggae, com o batuque do ska por meio de surdos e tambores. O calipso influencia a música jamaicana dos anos 70 em alguns gêneros musicais, como o reggae rap ou o reggae swing. Segundo o site “Wikipédia” (2009), entre as décadas de 30 e 40, surgem os estilos que influenciariam a música pop, como o blues vindo de Chicago, e a country music vinda do Tennessee, que se fundiram para também criar o rock.

O que podemos perceber é que, além da música brega trazer algumas influências como as citadas anteriormente, precisamos notar que as referências agregadas a esta estética musical também se articularam a uma imensa e complexa rede de fontes musicais. Enfim, apesar da música brega ramificar-se por uma infinidade musical, suas referências também se

reúnem a outras infindáveis referências, gerando, assim, uma composição heterogênea de ligações em meio a uma mistura plural. Diante do contexto da mundialização, podemos observar que os fluxos de trocas incessantes, estabelecidas por uma heterogeneidade musical, terminam por compor uma imensa constelação.

Além de a música brega abarcar em sua rede de influências o bolero, a salsa, o mambo, o xote, a lambada, a música romântica, o calipso, a música pop e o merengue, como vimos anteriormente, Araújo (2003), ao discutir a música brega no período entre 1968 e 1978, nos observa que nesta década houve três linhas da música brega, representadas pelos intérpretes da linha hispânica, com Waldik Soriano, Lindomar Castilho, Cláudia Barroso; pelos intérpretes da linha do samba, tendo como representantes Benito di Paula e Luiz Ayrão; e pela linha que vai expressar o ritmo da balada influenciada pela Jovem Guarda, com Odair José, Paulo Sérgio, Diana, Fernando Mendes, dentre outros. Segundo Essinger (2009), a Jovem Guarda, inadvertidamente, abriu caminho para novas modalidades musicais, inspirando-se pelas levadas de guitarra e pelas letras românticas. Para este autor, outros cantores passaram a disputar a atenção do público, nessa vertente, como Amado Batista, Evaldo Braga, Almir Rogério, dentre outros. Essinger (2009), continuando em sua abordagem sobre a história da música brega, no site “cliquemusic”, nos mostra que mais uma outra versão da música brega surgiria, na segunda metade dos anos 70, com Sidney Magal, pela qual, no lugar do embalo da Jovem Guarda, surgiu a influência da discoteque. Nesse período, ainda temos Gretchen, sem contar que ainda encontramos trabalhos, como o da paraguaia Perla e a dupla Jane & Herondi.

Na década de 80, através de Alípio Martins e Beto Barbosa, propaga-se o fenômeno da lambada. Ainda na década de 80, encontramos o pop brega representado por Michael Sullivan (ex-Fevers) e Paulo Massadas. Na década de 90, surge uma vertente mais satírica, representada por Falcão, e o brega calipso, com Roberto Villar. Posteriormente, outra versão da música se daria com o chamado brega pop. Piropo (2009) observa que no Pará viceja um movimento cultural que mistura ritmos locais, além das influências já citadas pelos autores acima, e agrega o carimbó e o boi-bumbá com música caribenha e zouk love, influenciado pelo zouk da Martinica, a cúmbia, além de universos musicais tipicamente belenenses, como o brega pop. De acordo com Aguiar; Alberto; Cordeiro e Tonny (2009f), o brega pop traz componentes do rock com um ritmo de batidas mais suaves, identificado no brega romântico. Para Reis (2009), o brega pop nada mais é do que a digestão antropofágica das influências musicais de produtores e artistas do brega influenciados pela música pop mundial.

Atualmente, também encontramos o tecnobrega. Segundo Vianna (2003), os primeiros sinais do tecnobrega foram ouvidos no verão de 2002, mas tomou realmente conta das festas de aparelhagem em 2003. Para Vianna (2003), essa música brega caracteriza-se por sua batida mais acelerada, feita com sons de computadores, tendo, ao mesmo tempo, como referência, o carimbó, a cúmbia, o zouk e Renato e Seus Blue Caps. De acordo com o site “brega pop” (2007), além de ter uma influência da Jovem Guarda, incrementou batidas eletrônicas, como o calipso. Ainda de acordo com o site “brega pop” (2007), o tecnobrega já possui algumas ramificações, como o brega dance, por exemplo, baseado nas músicas dance dos anos 80; o brega sarro, um brega feito com humor; o tecnno reggae, o brega hardcore que mistura a surf music, como também a eletro melody e o funk melody. Segundo Wladimir Júnior (2007), a eletro melody é uma influência da música brega com uma mistura de psy e trance. O funk melody tem uma batida com samplers e vocalizações do funk carioca. Segundo Aguiar; Alberto; Cordeiro e Tonny (2009f), o tecnobrega é uma música feita exclusivamente com mixagens, possuindo implementos do tecno europeu com batida mais acelerada. Para estes autores, o tecnobrega é a modernização do brega calipso. Ou seja, enquanto o brega calipso é uma versão regionalizada da música americana, no estilo chacundum, com guitarras com fortes tendências do som do Caribe, o tecnobrega é produzido e mixado por recursos eletrônicos, além da adição de guitarradas e arranjos de teclado. Aguiar (2009b) incrementa o house com o brega como responsável pela consolidação do tecnobrega.

Para percebermos a multiplicidade de referências musicais apropriadas pelo repertório da música brega, em uma entrevista no blog de Paulo Alexandre Sanches (2008) a Odair José, verifica-se que uma pluralidade de gêneros musicais foi sendo agregada ao seu repertório. Odair José diz que se deparou com as produções musicais dos Beatles e dos Rolling Stones, bem como com as músicas italianas. Além dessas referências, Odair ainda elenca, em seu repertório, a Jovem Guarda e as produções musicais de Cat Stevens, Neil Diamond, Paul Simon e Richie Havens. Nota-se que Odair José, produzindo um trabalho musical que foi considerado como música brega, não deixou de apropriar-se de uma multiplicidade de outras referências musicais.

Ao responder a Cláudio Leal, em uma entrevista no site “Terra Magazine” (2008), sobre suas influências musicais, Waldik Soriano diz que ouvia muito os cantores românticos, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues. Porém, Waldik comenta que antes de ser cantor conhecido, ele foi sanfoneiro. Desde os dez anos tocava sanfona, e em uma entrevista dada ao site da Globo (2008), ao ser questionado sobre quais foram suas maiores

inspirações para cantar, ele responde que foi Luiz Gonzaga. Além de Luiz Gonzaga e dos artistas anteriormente citados, Waldik produziu, através de suas composições, uma diversidade de outros estilos. O site overmundo (2008), ao comentar a trajetória de Waldik, mostra que este artista, em 1960, trouxe boleros como “Quem és tu?” e “Só você”. Em 1961, lança o tango “Dona do meu coração”, o merengue “Amor de Vênus” e, ainda neste mesmo ano, a cantora Nice de Andrade grava uma guarânia, de autoria dele, chamada “Quero viver contigo” e Lourdinha Pereira grava um samba, também de Waldik, intitulado “Não devolvi”.

Essa rede complexa de referências que gera dificuldades em se definir com precisão o território da música brega, deve-se à intensa circulação de infundáveis signos que terminam sobrepondo vários gêneros a um mesmo universo musical. Vale observar que, no contexto mundializado, não só a música brega apropria-se de várias tendências, que agrega a seu repertório, mas também ela é apropriada por outros universos musicais.

Ao expor as influências da música brega em outros gêneros musicais, Schwartz (2009) usa, como exemplo, Marcelo Wall, artista que tem seis de suas composições interpretadas por grupos de Salvador, Recife e Fortaleza, sendo que, cinco delas, adaptadas para o forró e uma regravação em forma de música brega. Moreno (2009), ao abordar a produção do cantor Adilson Ribeiro, atenta para o fato das inúmeras influências em outros gêneros musicais, que se apropriaram da música brega. A influência do repertório da música brega ramifica-se para outras tendências musicais, que as composições de Adilson, além de serem tocadas pelas bandas ditas bregas, como é o caso da Banda da Loirinha, Fruto Sensual, Banda Vendaval, Banda Paixão do Calypso e Banda Nebulosa, têm sido executadas também em bandas de forró, como Calcinha Preta, Banda Bicho do Mato, Banda Alegria e Banda Stillus, dentre outras.

O que se nota é que a música brega vem se ramificando em uma rede extensa e complexa de influências musicais. Acreditamos que esse fluxo dinâmico, além das apropriações desse intergênero musical em outras estéticas, dificulta definirmos características sistemáticas desse universo musical. Em outras palavras, assim como em outras estéticas musicais, não conseguimos visualizar com clareza quais as características precisas capazes de definir a música brega, chegamos muitas vezes à confusão sobre o que, de fato, poderia ser entendido como pertencente a este universo.

Teles (2008), por exemplo, ao analisar a metamorfose da música brega romântica para o que ele chamou de “fuleragem music”, admitiu que a banda Mastruz com Leite era brega, por possuir letras fáceis e românticas, porém, mais adiante, ele assim afirmou: “passaram a chamar de forró, por causa da sanfona usada no acompanhamento, mas a Mastruz com Leite

fazia lambada” (2008, p. 18). Enfim, era brega, forró ou lambada? Outro exemplo é a banda Calypso. Brito (2008) diz que no início da carreira esta banda cantava músicas alusivas ao que ele chamou de “Bregafó”, porém, para Chimbinha, guitarrista da banda, a Calypso mistura uma série de sons, como lambada, reggae, merengue, cúmbia, samba, salsa, carimbó e forró. Se é música brega, bregafó, lambada, salsa ou forró, ninguém ao certo parece saber.

Segundo José (2002), a dificuldade em definirmos, com clareza, o que poderíamos denominar de brega deve-se ao fato desse universo apresentar índices dos objetos da elite, reaproveitados nos objetos identificados como populares, e sendo organizado a partir dos pontos de intersecção entre o que é da elite e o que é popular. É devido a essa intersecção que não se consegue obter uma definição precisa do que de fato o brega venha a ser.

Em uma entrevista aplicada por José (2009), os nomes mais apontados como representantes da música brega foram: Amado Batista, José Augusto, Fábio Júnior, João Mineiro e Marciano, Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. A indefinição é tão evidente que, para todos os segmentos sociais, com exceção dos segmentos baixos, Amado Batista foi visto como uma peça de mau gosto, ou seja, brega; já José Augusto, para os segmentos médios, foi considerado brega e, nos segmentos baixos, foi apontado como um romântico moderno. Com relação a Fábio Júnior, para os segmentos acima da média e médios, ele foi visto como brega; nos segmentos mais baixos, os entrevistados o apontaram como um artista consagrado da MPB; João Mineiro e Marciano, nos segmentos acima da média, foram vistos como sertanejos de massa, enquanto, nos segmentos médios, foram apontados como som sertanejo, assim como nos segmentos baixos. Com relação à dupla Chitãozinho e Xororó, a autora observa que, para os altos segmentos sociais, a dupla é considerada brega; já para os segmentos médios e mais baixos, trata-se de som sertanejo. A dupla Leandro e Leonardo, para os segmentos acima da média e médios, é brega; para os segmentos médios e altos também é considerada brega, e, nos segmentos mais baixos, representa o sertanejo jovem.

O que percebemos é que os artistas elencados são considerados de bregas à MPB. Com relação às três duplas citadas, se elas estão relacionadas de fato, à música brega ou à música sertaneja, é algo polêmico e inconcluso, porém, segundo Zan, “o sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional”. (2001, p. 119). Caldas (2009) acredita que o brega sertanejo surge nos anos 80. Para o autor, o esquema de duplas caipiras e um violão, com acordes abertos, começou a ser chamado de “brega aceitável”, mudando todo o esquema de vestimenta, chavões e conduta social criados pelos artistas bregueiros. Para Aguiar (2009a), a música sertaneja é uma fusão do nosso estilo caipira e o country norte-

americano. Já no site da Wikipédia (2009) verifica-se que a música sertaneja está para a música caipira, porém, também é considerada como brega. Em relação à MPB, Aguiar (2009b) observa que o romantismo lírico é o tema preferido em qualquer estilo musical, e, por isso mesmo, muitos artistas da MPB também são rotulados de brega, pelo simples fato de cantarem o amor em suas variadas formas. Percebe-se, com esses exemplos, por que é tão difícil delimitar a música brega com precisão.

Na comunidade do Orkut chamada “Eu odeio música brega”, encontramos um tópico no fórum de discussão “Qual banda vc odeia?”. Nas respostas observadas, percebemos que os membros da comunidade associavam com grande frequência alguns gêneros musicais à música brega. Resolvemos selecionar três dessas tendências musicais: axé, pagode e forró eletrônico. Segundo o site “Axé Quebrança” (2010), o axé é um gênero musical surgido no Estado da Bahia, na década de 1980, que mistura ritmos nordestinos, caribenhos e africanos ao pop-rock. De acordo com Aguiar (2009a), os baianos se projetaram com a popularização dos ritmos afro-brasileiros, misturando o samba ao reggae, e resultando na axé music. Com relação ao pagode, de acordo com a Wikipédia (2010), este era considerado a festa de escravos nas senzalas. Após a década de 70, começou-se a associar o nome pagode aos sambas feitos por grupos musicais, normalmente a músicas de temáticas românticas. Na década de 1990, o pagode passou a ser mais influenciado por outros gêneros, como soul, samba-rock, funk carioca e axé music.

Com relação ao forró eletrônico, ainda de acordo com o site da Wikipédia (2010), este é uma variação moderna do forró, que utiliza elementos eletrônicos em sua execução, como o teclado, o contrabaixo e a guitarra elétrica. Percebe-se que todos os gêneros elencados pelos membros da comunidade do Orkut não foram associados à música brega. No entanto, só para percebermos o quanto a música brega é um universo musical difícil de ser definido consensualmente, o site da Wikipédia (2010), depois de observar que o forró eletrônico se encontrava associado ao forró, mais à frente, assim diz: outra característica do forró eletrônico é que ele também é considerado um estilo brega.

Acreditamos que a música brega, assim como qualquer outro intergênero inserido na mundialização provocada pela contemporaneidade, está sempre disposta a se transformar e mesclar em uma rede plural e complexa de tendências e referências musicais, onde fluxos de informação e cultura se entrecruzam em uma intensa dinamicidade. Santos, ao fazer uma comparação entre os comportamentos sociais, políticos e artísticos da modernidade com o contexto atual, observa que, na presente sociedade, “as tendências se sucedem com rapidez [...] o pluralismo e o ecletismo (mistura de estilos) são a norma”. (2000, p. 43)

Esse diálogo constante da música brega com outras tendências musicais, impossibilita defini-la com precisão, uma vez que, por essa dinamicidade implicar uma confluência de diversidades culturais, os gêneros e os estilos que compõem e que integram o vasto repertório musical da música brega, assim como a própria música brega, não possuem definições fixas, mas, sim, uma dinâmica incessante de influências no âmbito de uma pluralidade intertextual. Essa intensa miscelânea de linguagens acontece por que o artista, para sedimentar sua própria estética, usufrui de referências anteriores para abrir possibilidades futuras de novas experiências.

Temos que concordar com Moraes (1986), quando diz que a música, ao contrário de ser um fenômeno estático, caracteriza-se pela contínua transformação e, com frequência, vive da troca de informações. A música termina por se saturar em outras linguagens, perdendo as precisões dos códigos e abrindo, com isso, novos significados na zona de intersecção com várias outras linguagens. A música, por se encontrar em constante movimento, propõe continuamente novas revisões, possibilitando a concretização de novos signos, fundindo novas informações e reciclando-se a todo instante. Bonfim (2005) nos chama a atenção para o fato de que os artistas criam suas músicas a partir da confluência de inúmeras influências musicais, presentes em seus repertórios, e através de saberes heterogêneos e múltiplos.

Compartilhamos com Moraes (1983) quando, ao discutir a música romântica e a música moderna, observa que vivemos em um contexto caracterizado pela riqueza e pela diversidade cultural, com frequentes agitações de estéticas plurais que definem nosso contexto, não como o período de um único estilo geral, mas de vários estilos e várias linguagens. Entender a música de maneira limitada e fechada pode concorrer para que tenhamos dela uma visão falseadora à medida que ela mesma ganha parte de sua vida nesses confrontos, nessa contradição.

1.3 Música Visível

Levando-se em conta que a cultura de qualquer contexto histórico sempre se caracterizou pelas trocas entre povos de diversas localidades, temos, como consequência, uma intensa hibridização cultural. Como a contemporaneidade possibilita que esses diálogos interculturais se entrecruzem, de forma mais dinâmica, rompendo as linhas limítrofes das localidades, mesclando inúmeras tendências musicais e compondo um mosaico complexo e plural de ritmos, além de infindáveis intergêneros musicais difíceis de se definir com exatidão, a pergunta a se fazer neste momento é a seguinte: a música brega existe?

É importante destacar que, mesmo entendendo que uma das dificuldades de definição exata do que seja música brega deriva do fluxo dessa rede cultural, típica da contemporaneidade, não consideramos que a música brega não possa ter determinadas características que, de certa forma, a configurem enquanto um gênero musical. Como bem observou Claval (2006), mesmo frente à contínua dinâmica de trocas estabelecidas pela mundialização da cultura, o espaço que percebemos é codificado por categorias que nos permitem estruturá-lo, pois, diante da cultura, o indivíduo coloca em ação suas preferências e seus gostos; suas formas de valorizar ou desvalorizar determinadas informações mais do que outras. Afinal, como tem argumentado Bhabha (1998), devemos compreender o mundo social como um momento em que algo está fora de controle, devido à sua natureza provisória, contingencial, efêmera, inconclusa, mas não além da possibilidade de organização e, pelo menos, capaz de uma certa precisão.

Ortiz (2007) chama nossa atenção para o fato de que, ao mesmo tempo em que os espaços se tornam abstratos, existe um código de orientação capaz de fazer com que o indivíduo decodifique a inteligibilidade da malha social que o cerca. Reconhece, dessa forma, que os signos possibilitam a comunicação entre os indivíduos, uma vez que possuem e geram identidades. Ao discutir a possibilidade de delimitarmos o local, mesmo diante da mundialização, Warnier (2000) observa que a cultura se define pelos códigos que mapeiam as ações dos indivíduos. Portanto, por mais que o fluxo provocador dessa heterogeneidade possua uma dinâmica de (re)arranjos intensos e incessantes, a cultura permite que as civilizações construam estruturas que canalizam o curso da história, oferecendo pontos de referência que possibilitam aos sujeitos alcançar uma visibilidade do conjunto de suas ações e de suas atividades, participando, assim, da produção das identidades.

Em outras palavras, apesar do nosso ciclo de práticas cotidianas impregnar-se pelo aspecto fluido do contexto mundializado, o espaço continua sendo memorizado e reconhecido. De acordo com Claval (2007), a apreensão do mundo e da sociedade é feita através dos códigos, que são de fundamental importância para situarmos os objetos e os seres no espaço. As representações emanadas da coletividade ajudam os homens a estruturar e a pensar o seu meio e a atribuir-lhe sentidos. Inevitavelmente, recebemos e somos educados em um sistema hierarquizado, de preferências e de valores, que direciona nossas atitudes e escolhas entre o bem e o mal, o permitido e o proibido, dentre outros. Isso decorre do fato de que toda cultura estabelece códigos que lhe são próprios. Enfim, as relações complexas só se tornam possíveis quando os indivíduos ou os grupos podem ser localizados através dos referenciais construídos por tais códigos norteadores.

Assim, esses códigos permitem a difusão dos traços culturais, no interior dos diferentes grupos, uma vez que uma área cultural é uma realidade objetiva que se torna, frequentemente, uma representação compartilhada. Os códigos não só tornam as informações transmissíveis, como também as estruturam. Quando dominados, eles nos permitem classificar e nomear as coisas ao nosso redor, como também são capazes de organizar as nossas experiências e de estruturar nossas relações em sociedade. Os códigos estabelecem símbolos que são capazes de realçar formas de partilha entre os indivíduos, ajudando a estruturar as identidades coletivas, e permitindo a construção de um contexto compartilhado, formado de lugares carregados de significações que orientam as ações dos indivíduos. Não é por acaso que o ato de nos reconhecermos encontra-se diretamente relacionado a nossa apropriação do espaço pelos sentidos.

De certa forma, mesmo com toda a dificuldade de visualizarmos com clareza o território da música brega, existe a possibilidade de encontrarmos alguma referência capaz de definir determinados gêneros musicais. McKay e Fujinaga (2006), mesmo admitindo que a classificação de gêneros não implica definições precisas, demonstram que estudos têm evidenciado que o usuário, ao pesquisar um artista ou uma música, navegando pela Internet, geralmente os procura por gênero, ainda que diferentes partes de uma gravação possam ser representantes do mesmo gênero, sob diferentes formas. Estes autores ressaltam, portanto, que, apesar de toda a carga ambígua presente em um gênero musical, é a partir dela que muitos indivíduos ainda estabelecem uma identificação que se remete ao código cultural no qual eles se encontram.

Com isso, podemos perceber que, apesar da dificuldade em se determinar com nitidez os gêneros musicais, não podemos deixar de levar em conta a sua importância como signos mediadores do entendimento entre os indivíduos, visto que os gêneros musicais, querendo ou não, fazem parte de uma convenção que termina por possibilitar, aos ouvintes, um certo código de orientação e de entendimento, quando escolhem determinados artistas. Afinal, “é comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs, ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos”. (TATIT, 2001, p.101) É importante salientar ainda que as designações dos gêneros musicais implicam, de certo modo, uma compreensão, uma vez que o ouvinte é capaz de integrar algumas unidades sonoras relacionando-as a uma forma de sequência que se encontra associada a determinadas caracterizações de certos gêneros musicais.

Portanto, se, por um lado, muitas críticas devem ser tecidas sobre a utilização de métodos classificatórios para os gêneros, por outro lado, não há como negar certa validade a

esse limite classificatório. Até por que, a forma como determinados artistas são classificados, possibilita o reconhecimento do gênero musical pelo público. Como expressou Janotti (2004), um determinado produto musical, nomeado sob determinado gênero, envolve sempre estratégias de divulgação e de consumo, pois é a partir daí que ele encontra seu público-alvo, inserido, tanto em sua partilha de significados com o produto no qual ele se identifica, quanto no mercado, para consumi-lo.

Em outras palavras, a classificação dada aos gêneros musicais também está relacionada ao caráter dinâmico das demandas estabelecidas entre o consumidor, o vendedor e o mercado, assim como nos modos como as canções são ouvidas, nos valores que se configuram em determinadas sonoridades, nas atividades que envolvem a audição dos fãs, em tipos de afetos que os ouvintes atribuem às músicas. Ainda segundo Janotti (2004), os gêneros musicais envolvem regras econômicas, como o direcionamento a apropriações culturais encontradas para consumir determinado produto musical, sem contar as estratégias de produção de sentido inscritas nesses produtos. O objetivo de conquistar consumidores para determinado artista vale-se da diferenciação e de um circuito estabilizado de consumo cultural. Portanto, devemos perceber que, para haver o consumo e a identificação de determinado gênero musical, os indivíduos, ao se apropriarem do produto, têm que ter para si uma referência que associe esse produto às suas escolhas musicais.

A partir dessa análise, podemos perceber que, apesar de sabermos que as classificações de gêneros musicais são problemáticas no que respeita à sua precisão, tais classificações são de considerável importância para o entendimento do ouvinte, a partir do momento que são elas que direcionam suas escolhas. Portanto, mesmo com toda a sua fragilidade, as classificações nos servem ao reconhecimento dos gêneros musicais que, apesar de ambíguos, de certa forma todos eles trazem características que demarcam sua diferença frente a outros gêneros musicais.

Em se tratando da música brega, mesmo com dificuldades em definirmos com precisão esse universo musical, encontramos algumas características capazes de salientar alguns traços desse gênero musical. José (2002), por exemplo, traça algumas características da música brega, ao fazer uma distinção entre o romantismo peculiar ao brega e o romantismo do século XVIII e primeira metade do século XIX. Assim, observa que na música brega ocorre o que ela chama de diluição da sensação, visto que as contradições encontradas nas músicas são suavizadas, aparecendo sempre a partir de um mesmo ângulo. Além disso, para José (2002), as estruturas melódicas são de fácil reconhecimento, pois apresentam signos com traduções já conhecidas.

José (2002) elenca, ainda, em seu livro, uma série de definições, com as seguintes características: uma música que é sinônimo de malfeita; um objeto que sempre tem como referência um padrão estético considerado de mau gosto por uma elite cultural; um comportamento massificado e sujeito aos apelos e padrões de consumo; uma cópia de comportamentos e estilos; a temática romântica; a não combinação dos elementos etc.

Existem ainda outras definições. Ao abordar a ausência da música brega nos acervos discográficos, Araújo define esse gênero como parte de uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade”. (2003, p. 20). Outro traço da música brega refere-se à simplicidade dos arranjos geralmente encontrados nesse gênero. Na introdução ao seu livro sobre a música brega, Cabrera nos mostra que esse estilo musical caracteriza-se pelas “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações”. (2007, p. 08). Na “Enciclopédia da música brasileira”, por exemplo, a música brega é designada como a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais”. (1998, p. 117)

Podemos encontrar outras características, entendidas como pertencentes ao universo da música brega, no trabalho de Souza (2005), ao questionar os discentes da Universidade Federal de Sergipe (UFS) sobre o que eles entendiam como música brega. As características encontradas nos discursos dos depoentes referem-se à concepção da música brega como uma música engraçada; música que fala da dor-de-cotovelo, da brincadeira que beira o erótico ou o escárnio, da paixão perdida, da traição, do corno, do apelo ao amor e à saudade; uma estética musical associada ao romantismo exagerado; uma música que tem, como tentativa, recuperar a função da música romântica, acabando por relegar o romantismo a um caminho de estéticas piegas; música criada sem intenção nenhuma, tendo a venda como único objetivo; uma música associada a um meio de diversão. Em alguns depoimentos, essa música é entendida como algo feito meramente para a manipulação das massas; um tipo de música do artista que gosta de ser espalhafatoso para chamar a atenção. A música brega também está associada, nos depoimentos, a uma música simples, que não tem muita informação e que se encontra voltada para um público que não tem muito estudo etc.

No que se refere aos arranjos e às temáticas da música brega, na pesquisa realizada por Souza (2005), encontramos características que definem esse gênero musical como baseado na bateria com ritmos de seresta que vão lhe dar constância, além do uso da guitarra influenciada pela música latina; uma música vista como uma estrutura melódica simples, com arranjos que possuem uma linha de baixo básica; música sem muito esmero; a falta de melodia nas letras, músicas que possuem paródias de melodias bem simples; universo

musical que usa palavras de fácil apreensão; rimas paupérrimas, limitadas à presença de um refrão com rimas muito pobres; uma música que não consegue casar a melodia com a letra, dentre outras.

Depois de toda esta exposição, devemos admitir que a música brega existe, enquanto um gênero musical, visto que, além das muitas características apontadas que consolidam esse universo musical, geralmente associamos determinados artistas como seus representantes. Nas comunidades do Orkut que discutem música brega, por exemplo, encontramos vários artistas que são representativos dessa tendência musical. Na comunidade “Amantes do brega”, encontramos um tópico para a votação de qual o cantor de brega predileto. Os artistas elencados foram: Odair José, Lindomar Castilho, Reginaldo Rossi, Carlos Alexandre e Amado Batista. Na comunidade “Eu gosto de música brega”, no tópico “Cantor brega q mais gosto” foram citados: Amado Batista, Falcão, Ovelha, José Augusto, Sidney Magal, Nara Costa, Latitude 10, Julio Nascimento, Waldik Soriano, Cláudia Barroso, Odair José, Ângelo Máximo, Márcio Greick, Fernando Mendes, Vanusa, Antônio Marcos e Martinha, dentre outros.

Além de levantarmos determinadas características e artistas, comumente externamos, em nosso discurso, a denominação música brega. Do contrário, não encontraríamos títulos de trabalhos científicos que, ao discutirem esse estilo musical, denominam essa música como música brega. Temos vários exemplos: “A estética do brega”, de Fontanella (2005), o artigo do próprio Fontanella, publicado na *Revista Continente*, sob o título “O fenômeno do brega” (2008), mais dois artigos desta mesma revista, intitulados “Do brega à fuleragem music”, de Teles (2008), e “A indústria do brega”, de Brito (2008). Ainda encontramos outros estudos que utilizam o termo música brega, como a dissertação de José (1991), “Isto é brega, isto é brega”; o livro de José (2002), “Do brega ao emergente”; o livro de Cabrera (2007), “Almanaque da música brega”; e Bonfim (2005), com o seu *paper* “Quando o rock e o brega se encontram” etc.

De certa forma, se expressamos a denominação música brega, assim como conseguimos elencar certos artistas e características desse universo musical, é por que também conseguimos visualizá-lo, mesmo tendo ciência de que a música brega, assim como qualquer intergênero musical — inserido no fluxo intenso de trocas estendidas a uma rede mundial de culturas — apresenta a dificuldade de se definir exatamente enquanto tal. Devemos ter em mente que, se, por um lado, não conseguimos chegar a um consenso para definir com clareza as suas linhas limítrofes, tornando-a assim de difícil visualização, por uma série de dúvidas a seu respeito; por outro, devemos ter certeza de sua existência, visto

que conseguimos, de certo modo, enxergá-la, ao elencarmos artistas e características desse universo musical. Enfim, a música brega nada mais é do que uma certeza duvidosa, ou seja, uma ambiguidade visível.

Enfim, mesmo com toda a dificuldade em delinear com precisão a música brega, ela é visível aos nossos olhos. É por isso que concordamos com Leite (2004), quando, ao propor um mapeamento dos lugares no contexto contemporâneo, ressalta que, mesmo havendo uma dificuldade para se demarcar com precisão as linhas limítrofes das fronteiras, assim como onde esses limites se fixam ou se deslocam, observa que o mapeamento dos lugares faz-se através de uma certa validade fundada no que ele chamou de possibilidade aproximativa de síntese. Esta possibilidade de síntese produz uma convergência de sentidos que serve como condição necessária à existência de práticas sociabilizadas pelos indivíduos, ocorrendo não à base do consenso, ou seja, como um produto final, mas sim pelo que o autor chama de possibilidades de entendimento, uma vez que tais possibilidades implicam um certo entendimento dos códigos culturais, selecionando determinados símbolos para marcar sua diferença diante de outros universos.

A partir dessa concepção de lugar operada por Leite (2004), acreditamos que a música brega é um território musical localizável. Como salientou Leite (2004), para que haja um lugar, faz-se necessário, sempre, um espaço de construção da diferença, uma vez que nele se inscrevem as marcas que caracterizam formas de pertencimento e que as representações, ao demarcarem suas diferenças, conferem códigos observáveis que podem ser inscritos na indumentária, nos adereços utilizados pelos indivíduos que compartilham desse universo e na forma como operam as relações entre eles. McKay e Fujinaga (2006) observam, por exemplo, que podemos notar diferenças nas maneiras de se vestir, de falar e de se comportar, entre os fãs do death metal e do rap, e que, por isso mesmo, determinadas classificações estéticas devem ser preservadas.

No caso da música brega, podemos verificar algumas características que deixam marcas no modo como o artista interpreta sua música, em suas temáticas, ritmos e melodias, na performance dos seus artistas, e até mesmo na forma como o público recebe essas músicas etc. Enfim, não basta reconhecer que as fronteiras dos lugares contemporâneos são mais fluidas, para admitirmos a inexistência dessas fronteiras. O lugar carrega necessariamente uma convergência mínima de conteúdos e práticas simbólicas capazes de agregar sociabilidades, uma vez que ele resulta de experiências compartilhadas mediante alguma forma de entendimento sobre o que significam e o que representam certos conteúdos culturais compartilhados.

No entanto, não é por que acreditamos que a música brega é um território musical localizável, que compartilhamos da ideia de um lugar definido em suas fronteiras. Não compartilhamos da perspectiva de lugar, enquanto associada às identidades como se elas fossem singulares e essenciais, tentando traçar linhas definidas ao seu redor. Concordamos com Massey (1994), quando diz que um lugar pode trazer características próprias, mas não características estáticas, ou identidades coesas, coerentes, de um sentido particular, partilhado por todos. Consideramos que o lugar pode possuir seus grupos, porém, esses grupos não se restringem a uma realidade unitária, fechada, e, sim, a uma rede muito mais complexa que extrapola seus limites, articulando-se com referenciais de diversas culturas externas a ele. É por isso que, apesar de reconhecermos que a música brega é um território localizável, por outro lado, encaramos esta estética musical como um intergênero musical, visto que encontramos nesta noção a possibilidade de reunir uma infinidade de recorrências incessantes encontradas no contexto da mundialização.

Enfim, concebemos o lugar como algo construído a partir de um lócus particular, porém, articulado a uma constelação de relações que se encontram e se entrelaçam em uma esfera mais ampla, extrapolando as suas linhas limítrofes. Em outras palavras, entendemos que o lugar inclui uma consciência de suas ligações com um mundo mais amplo, que integra o global no local, ou seja, uma área articulada em redes de relações e entendimentos sociais que se constroem através de uma escala de proporções muito mais ampla do que em outras relações. Não deixamos de admitir as especificidades do lugar, porém acreditamos que o lugar é um centro móvel que vai agregando uma mistura distinta de valores, fruto das trocas estabelecidas entre os agentes, trocas que implicam laços na esfera local e em relações estabelecidas em esferas que lhe são externas, resultando em um produto de camadas sobrepostas de diferentes conjuntos de conexões.

A música brega, portanto, pode ser vista como um território musical que possui traços próprios e capazes de torná-la uma estética marcada pela sua autonomia diante dos outros universos musicais. Porém, a música brega, enquanto uma estética musical inserida em uma rede complexa de referências musicais, apesar de possuir códigos que lhe conferem legitimidade, extrapola as linhas limítrofes de seu espaço para se mesclar a um universo plural de tendências musicais. Ao mesmo tempo em que a música brega é um território musical inserido em uma malha complexa de repertórios musicais e, da mesma forma, ramificada por uma infinidade de outras tendências musicais, é, por outro lado, uma estética musical que possui seu próprio sistema de códigos e de significações compartilhados socialmente. Enfim, se por um lado ela se mostra fantasmagórica, polêmica, sem qualquer

clareza evidente aos nossos olhos, por outro, ela se manifesta de forma concreta, visto que ela demarca seu espaço, tornando-se, de certa forma, localizável.

Além da relação de identificação propiciada pelas classificações que os indivíduos dão aos gêneros musicais, devemos observar que, apesar da hibridização decorrente da fluidez das comunicações facilitar a apropriação de inúmeros elementos culturais, determinados acessos culturais repercutem, com diferentes níveis de intensidade, em cada realidade. Assim, a música brega, apesar de se encontrar disseminada por vários setores sociais, geralmente marca sua identificação nos setores mais populares, manifestando-se de forma concreta, como também demarcando seu espaço e seu público. Ou seja, apesar de transitar entre diversas realidades, a música brega é um gênero musical compartilhado por um grupo social, e, no âmbito desse grupo social, ela manifesta sua identidade musical, pois, através dele, essa música inscreve sua marca, gerando formas de pertencimento em seu público.

Costa (2003) mostra que, em um estudo sobre o interesse pela música brega, (Silva, 1992 apud Costa 2003) identificou tipos de público em Belém do Pará. Um desses grupos, o autor classificou de público cativo, ou seja, aquele formado em sua maioria pelos segmentos pobres, ou dessa origem, para os quais a música brega faz parte de seu universo sociocultural. Trata-se de um público que consome os trabalhos produzidos nesse gênero musical e, portanto, neste segmento, a música brega faz parte de uma apreensão total do universo cultural dos indivíduos. De acordo com Silva (1992), a produção local do brega em Belém do Pará teve origem nos bairros periféricos, onde moram alguns artistas do brega, permanecendo, portanto, afinada com as expectativas de seu público-consumidor.

Como forma de esclarecermos nosso ponto de vista, ao relacionarmos a música brega a uma manifestação geralmente gerada e consumida pelos setores menos favorecidos, resolvemos colher alguns dados trazidos por Araújo (2003), quando esboça algumas breves biografias dos artistas considerados bregas. Agnaldo Timóteo, por exemplo, trabalhou como engraxate, vendedor de pastéis, lavador de automóveis, auxiliar de torneiro mecânico, enfim, teve de se empenhar em várias ocupações, o que o impossibilitou de levar adiante seus estudos. De acordo com Agnaldo Timóteo, em se tratando de nível de escolaridade, ele não passou do terceiro ano do primário. Waldik Soriano também teve de largar a escola, desde cedo, trabalhando com seus irmãos na lavoura, exercendo as ocupações de garimpeiro, faxineiro, engraxate, servente de pedreiro e camelô.

O compositor e cantor Nelson Ned trabalhou, a partir dos 12 anos, em uma fábrica de chocolate, não tendo sequer dinheiro para pagar a passagem de ônibus. Dom e Ravel saíram do Ceará, como retirantes, para o Sul do País. Dom trabalhou como *office-boy* e Ravel como vendedor de picolés e engraxate. O artista Wando vendia jornais, foi engraxate e, aos 13 anos, começou a trabalhar como feirante. Já o cantor Nenéo foi engraxate e levou uma vida muito difícil, tendo que se alimentar, como seus irmãos, das sobras de comida de uma fábrica de cigarros. Paulo Sérgio trabalhou como aprendiz de alfaiate. Odair José chegou a ser morador de rua, no Rio de Janeiro, dormindo embaixo de pontes. Carmen Silva, durante a sua infância, dormiu em cama de pau e colchão de palha e, aos dez anos de idade, já trabalhava como doméstica em casas de família.

Para mostrarmos o quanto a música brega está geralmente mais associada às expectativas dos setores socialmente menos favorecidos, nos depoimentos colhidos por Souza (2005), entre os indivíduos oriundos dos setores populares e frequentadores de uma casa noturna que apresentava um vasto repertório da música brega, de quinta-feira a domingo, encontramos relações extremamente identificáveis da música brega. No universo pesquisado, os depoentes referiam-se à música brega como uma música ouvida diariamente; uma música que incorporava a própria história de vida do entrevistado, por ter sido a música também ouvida por seus pais; uma música que se referia a algumas fases passadas da vida dele; como um universo musical capaz de trazer nostalgia e recordação; um gênero musical que sempre toca a vida das pessoas; uma música que gera prazer, ao ser ouvida, por conter poesia; a música brega como capaz de trazer muita emoção, pois suas letras falam de traição e de sentimentos muito profundos; uma música que sempre tem um romantismo e que o amor é importante quando ele toca as pessoas; enfim, a música brega como uma música boa e bonita etc.

O que podemos constatar, através desses exemplos, é que, apesar da música brega se encontrar diluída pelos diversos setores sociais, ela traz uma marca identitária associada geralmente a um público oriundo dos setores socialmente menos favorecidos, e, por isso mesmo, não podemos deixar de avaliar os códigos estabelecidos entre essa música e seu público. Por se encontrar associada, de forma mais frequente, aos setores populares, podemos constatar que a música brega possibilita um universo de sociabilidade a esse público, ao se fazer reconhecida por ele. Portanto, mesmo que a música brega traga em seu repertório uma teia complexa de referências, ela pode ser considerada como uma estética musical legítima,

visto que ela, não só se faz identificável para um determinado setor, mas também apresenta traços característicos em suas temáticas, melodias, ritmos e danças.

Além de verificarmos que a música brega já assumiu uma autonomia diante dos outros gêneros musicais, demarcando, assim, a sua diferença no cenário da música brasileira, não podemos nos esquecer também de que a música brega, no que respeita a seus eventos festivos, possui uma organização. Estes aspectos nos levam a admitir que, apesar de sua indefinição enquanto gênero musical, a música brega delimita seu próprio território, produzindo sentidos e identificações, enquanto uma estética inserida na sociedade, assim como prova ser uma estética musical independente, e mais: muito longe de ser embrionária enquanto manifestação.

Podemos nos servir de um exemplo em Costa (2003) que, ao analisar o circuito bregueiro em Belém do Pará, observa que as festas de brega se tornaram uma espécie de evento muito peculiar, em desenvolvimento desde a década de 80, e chegando a ter uma intensa vitalidade. Este movimento incrementou-se pela atuação de uma indústria cultural local, que conjuga músicos, cantores, rádios, produtores fonográficos e estúdios de gravação. Tais festas resultam da somatória deste produto musical a uma rede que agrega as casas de espetáculo, as aparelhagens e o público apreciador. Sua organização se estabelece da seguinte forma: produção/divulgação musical e efetiva realização. Nesta produção, vários indivíduos atuam em suas respectivas funções. O DJ, por exemplo, assume a função de controlador selecionando as músicas que devem ser tocadas. Outro elemento importante é o festeiro, assim nomeado por assumir o papel de mediador nas contratos estabelecidos entre as casas de espetáculo e as aparelhagens. Outro elemento, não menos importante na organização do evento, é o fã-clubes. Nesta categoria, os proprietários das aparelhagens chegam a fazer um cadastramento dos membros de cada um dos fã-clubes de suas aparelhagens. O fã-clubes faz reuniões, ensaios e preparativos para as festas, e muitas destas reuniões são transformadas em cursos de dança para a comunidade.

Aguiar (2009), por exemplo, ao falar do evento “Fest Calypso”, observa que não foi algo que surgiu de repente, por acaso, ou de forma postíça. Aguiar (2009e) ainda faz questão de ressaltar que, atualmente, o brega está consolidado e designado como um gênero musical. Além de Aguiar (2009e) atentar para o fato de que a música brega já está consolidada, ele também elenca algumas características definidoras dessa música, destacando sua temática romântica e sua dança. Outro exemplo que serve à demonstração do quanto a música brega já se firmou, demarcando seu espaço no cenário musical, diz respeito aos chamados Bailes da

Saudade. Aguiar (2009b) observa que, atualmente, esses bailes são realizados todos os finais de semana, com a ocorrência de um público cada vez maior. De acordo com Aguiar (2009b), o Baile da Saudade é a volta dos grandes sucessos dos bregas, das décadas de 70, 80 e 90, denominados de flashes brega. Nestes bailes, dança-se de tudo um pouco. Como demonstrou Aguiar (2009b), esses bailes têm, como repertório, os bregas mais antigos, passando pela discoteque e pela lambada, ritmos que, como já vimos, foram apropriados pelo repertório da música brega.

Percebe-se com isso que a música brega já assumiu sua identidade musical e sua autonomia, demarcando, assim, a sua peculiaridade diante dos outros gêneros musicais. O trabalho de Costa (2003) procura apresentar esses eventos de música brega como um conjunto de práticas culturais. De acordo com este autor, a forma como se organiza esse tipo de evento indica o perfil de um circuito concreto. A festa de brega em si, o encontro das pessoas e o tipo de sociabilidade produzida segundo certos padrões repetidos, constitui-se em uma prática cultural. Apesar de algumas variações encontradas nas festas, elas apresentam determinadas regularidades, algumas das quais são perceptíveis e demarcam uma lógica própria de reprodução e de trocas simbólicas, no interior do circuito.

Para Costa (2003), a festa em si demonstra um universo de sociabilidade marcado por códigos de reconhecimento das músicas, da familiarização com o evento, dentre outros. Percebe-se que as festas bregas paraenses representam um circuito de forma materializada, capaz de interseccionar encontros e comunicação entre os agentes que nelas se estabelecem. Portanto, podemos dizer que este circuito bregueiro reproduz uma multiplicidade de interesses de agentes pelo evento. Diversos elementos simbólicos são recorrentes nas festas e partilhados pelos integrantes do circuito. O que podemos perceber é que as festas bregas indicam uma maneira própria das pessoas festejarem, ou seja, as festas assumem uma clara identidade com o lazer popular na cidade. O produto cultural brega, por conta de sua ligação histórico-cultural, representa um notável universo popular belenense, ao mesmo tempo que o público se reconhece nas canções.

Com isso, percebemos que a música brega possui sua autenticidade e sua legitimidade enquanto estética musical. A ideia de legitimidade está marcada por uma relação mútua de reconhecimento, entre a obra e o público, que interagem entre si. A música brega, portanto, é um conjunto discursivo que estabelece uma ligação, entre as significações propostas pelo discurso do emissor, e as representações prévias do receptor. O que se percebe é que o público faz parte desse universo musical, partilhando das representações culturais, o que possibilita uma relação mútua entre o gênero musical e o público.

Por mais que as linhas limítrofes da música brega não sejam precisas, elas apresentam, pelo menos, possibilidades mínimas de compreensão de suas fronteiras. Como já dito, se nos achamos capazes de elencar diversas características e artistas da música brega, é por que, de certa forma, ela possui determinadas demarcações enquanto um território musical capaz de legitimar formas identitárias como um universo musical. Este intergênero musical, mesmo encontrando dificuldades em se definir enquanto tal, consegue demarcar seu território, registrando, assim, sua marca e sua autonomia. Portanto, não é por que a música brega tenha agregado ao seu repertório uma infinidade de referências musicais, que ela não possa ser considerada uma música existente. Se assim fosse, o rock não existiria.

Chacon (1985), por exemplo, mesmo admitindo que o universo do rock não possui definições precisas, apresenta alguns traços que definem de certa forma esse gênero musical. Um deles seria o seu público consumidor, representado geralmente por jovens, desde o início da adolescência até o momento de entrada no mercado de trabalho. Outra característica é a troca e a integração que o rock mantém com o seu público, estimulando-o a sair de sua passividade em um movimento livre para dançar e cantar. Percebe-se, com isso, que o rock, assim como a música brega, não possui definições precisas, porém, não significa dizer que ele, enquanto manifestação estética, não possua certas características e não exista enquanto território musical.

Já que a música brega possui características que a fazem demarcar suas diferenças em relação a outros universos musicais, acoplar este intergênero musical à denominação brega é fundamental à associação estabelecida pelos indivíduos no mercado da música, uma vez que, como vimos mais acima, apesar das classificações de cada gênero musical não serem unívocas, o público, ao buscar por determinado estilo musical, orienta-se de acordo com a designação que lhe é geralmente atribuída.

Concebermos a música brega como um universo musical que se sustenta por algumas características que lhe fornecem bases identitárias, tanto no que se refere à partilha de significados estabelecida pelos indivíduos que se identificam com ela, como pelo fato de sua denominação servir como uma importante referência para que cada um possa selecionar o que deseja consumir no mercado. Assim, não acreditamos que, evitando a denominação brega, passaremos a respeitar mais essa estética musical, visto que, mesmo buscando substituir uma denominação por outra, ainda estaremos associando essa estética musical à música brega. Além disso, ao associarmos essa estética à música brega, inevitavelmente estaremos associando esse gênero musical a toda uma carga de preconceitos criada sobre ele, ao longo de sua história.

Portanto, não será a substituição de uma denominação por outra que irá propiciar à música brega uma posição de respeito diante dos outros gêneros musicais, ou seja, não será modificando uma determinada denominação (ou colocando-a entre aspas) que transformaremos as relações de poder que este nome simplesmente reproduz. Afinal, como bem averiguou Semprini (1999), ao tecer críticas às tentativas do multiculturalismo de criar palavras moralmente neutras para categorias historicamente discriminadas, as palavras estão sempre acompanhadas de juízos de valor, uma vez que elas são produtos das práticas culturais e sociais de indivíduos inseridos em contextos históricos.

O que devemos ter em mente é que, no exercício de uma tentativa de conscientização e respeito pelas diferenças musicais, as palavras, mesmo contendo historicamente construções muitas vezes pejorativas, podem passar a serem encaradas como um mero referencial que apenas as caracteriza. Através do exercício crítico e consciente, o uso do termo música brega insere-se em uma nova perspectiva, adquirindo um significado diferente para além de sua carga pejorativa.

Corlett (2006), ao discorrer sobre algumas condenações morais sofridas pelo hip hop, por exemplo, observa que existe uma diferença entre a forma como expressamos e a forma como simplesmente nos referimos a determinadas coisas. Ao questionar se o uso dos termos encontrados na linguagem do hip hop, como o termo preto, por exemplo, necessariamente se vincularia a uma postura racista, Corlett (2006) observa que existem dois tipos de linguagens: uma linguagem racial e uma linguagem racista. Na linguagem racista, existem intenções que têm, como fim, denegrir e ferir a imagem do outro, por fazerem uso de conotações pejorativas, causando sérios danos morais; já na linguagem racial, o que se verifica é uma expressão marcada simplesmente por uma questão de gênero étnico. Ou seja, neste último caso, prevalece no uso do termo uma espécie de imunidade linguística, visto que sua menção não se reveste de um sentido reprovativo, pois não há a intenção de ofender determinadas pessoas ou grupos específicos, mas simplesmente mencionar a palavra que melhor expressaria uma característica que demarca uma diferença étnica: o termo preto ao invés de branco.

Assim, deveríamos pensar sobre a utilização da denominação música brega. Podemos usar essa denominação, não com o intuito de denegrir o grupo no qual ela é geralmente mais recepcionada, ou o indivíduo que consome este produto musical, mas, sim, apenas como uma forma, já consagrada, de diferenciá-la de outros gêneros musicais. Reconhecendo a importância da música brega para o acervo musical brasileiro, não só passamos a expressar a denominação brega como um termo que identifica esta música, enquanto tal, o que não

implica associar este gênero musical a mau gosto e inferioridade estética. Afirmando o termo e reconstruindo, ao mesmo tempo, o seu significado, passamos a usar a denominação de música brega sob novos pressupostos, fazendo com que supere, assim, o seu sentido pejorativo, mesmo por que se evita relacionar esta estética musical a uma posição de desprestígio.

O samba pode nos servir como um bom exemplo. Esta manifestação musical já foi perseguida por ser vista como coisa de ralé. O samba era considerado um subproduto musical, por estar associado ao divertimento vil, simplesmente por que era consumido pelo negro, ou pelos mulatos, ditos indolentes, nas palavras das classes dominantes da época. Só para se ter uma ideia, de acordo com o fascículo “História do samba”, a maioria dos pesquisadores acredita que a palavra samba foi usada pela primeira vez, na forma escrita, por um padre chamado Lopes Gama. Este padre, ao utilizar a palavra samba, referiu-se ao “samba d’almocreves”, classificando este estilo musical como coisa própria da periferia, uma vez que almocreve era o serviçal ocupado em cuidar das mulas e dos burros. Pois bem, Lopes da Gama contrapõe o samba às músicas dos salões provincianos, onde se ouviam operetas, valsas, polcas, dentre outros estilos legitimados pela elite dominante. Porém, apesar dessa associação estimada como pejorativa, a palavra samba nem por isso deixou de ser usada, ao longo dos anos enquanto tal, para, posteriormente, assumir a respeitabilidade e a legitimidade social de que goza até hoje.

A partir disso, queremos mostrar que, apesar de historicamente o termo brega estar associado a uma música, com o intuito de denegri-la enquanto manifestação musical geralmente consumida pelos setores socialmente menos favorecidos, isso não significa que, para amenizar essa conotação pejorativa, devemos buscar outras denominações para essa tendência musical. Como já observamos, este intergênero musical, não só assumiu uma legitimidade enquanto estética musical no âmbito de seu próprio público, como possui uma linguagem musical própria, ainda que tenha agregado a seu repertório, um emaranhado de referências musicais. O site da Wakepédia (2009), por exemplo, ao comentar que, nos anos 70, embora as músicas interpretadas por cantores populares, que levavam a denominação brega, tenham sofrido progressivas discriminações, por serem identificadas com a ditadura militar, passando a ser sinônimo de alienação ou escape, esse termo teria uma história independente dessa época ou de um contexto histórico específico, caracterizando, ao contrário, um gênero ou estilo manifestado por suas características intrínsecas.

Portanto, devemos pensar que, passando a encarar a música brega apenas como um gênero musical importante, como qualquer outro, sem associá-la a uma expressão inferior

diante de outras, evitamos substituir palavras como uma forma de amenizar a representação negativa que dela se faz, uma vez que de nada vale ajustar termos mais amenos, se não exercitamos a ruptura de nossos preconceitos, sempre construídos pela relação que temos com a cultura na qual estamos inseridos.

Como já dissemos, e vale ressaltar, não é substituindo um termo por outro que conseguiremos criar uma imunidade linguística para esta denominação. Ou seja, não adianta mudarmos o termo, se inevitavelmente sempre associaremos este termo a toda uma construção pejorativa elaborada sobre a música brega. Mais vale repensarmos o papel que a música brega exerce na história da música popular brasileira, e passarmos a olhar o seu público, sem a discriminação que se tende a fazer dele. Devemos pensar a música brega como um gênero musical que, assim como qualquer outro, possui o seu público e reflete uma forma de expressão, como qualquer música, não olhando a música brega sob a mira de uma estética excludente.

Obviamente, sabemos que um significado, marcado por uma certa representação, não se altera de um momento para o outro, como num passe de mágica. Como bem observou Semprini (1999), as palavras dependem de todo um processo de interpretação e de recursos cognitivos e culturais que são investidos em um plano de inúmeras traduções e expectativas geradas por nossas representações. A linguagem influencia a percepção que a sociedade tem de si mesma, visto que ela é um instrumento central de nossa forma de representar uma dada realidade, desempenhando, portanto, um papel ativo na produção dessa realidade. Porém, faz-se necessário (re)questionar as representações que a denominação brega carrega, segundo nossos valores estéticos, tendo em vista repensar as conotações historicamente construídas em torno dessa denominação, respeitando e vivenciando a pluralidade musical. Como bem atentou Semprini (1999), a possibilidade de compreensão só existe sob a condição de que os indivíduos ou grupos diferentes sejam conduzidos a partilhar um mesmo espaço, aceitando a diferença e a heterogeneidade.

CAPÍTULO II:

MÚSICA BREGA E EXCLUSÃO

Apesar do contexto mundializado caracterizar-se pela constante confluência de uma gama de infindáveis referências culturais, promovendo, por um lado, uma imensa miscelânea cultural, restam, por outro lado, assimetrias entre o(s) centro(s) e a(s) periferia(s) desse processo. Notamos, assim, que os movimentos provocados pelas múltiplas trocas culturais, não só integram a pluralidade cultural por eles impulsionada, mas também segregam e produzem novas desigualdades. Nessas incessantes fusões notamos ainda uma evidente exclusão, pois muitas pessoas não têm acesso aos bens culturais mundializados.

Ainda que a contemporaneidade constitua a possibilidade de que diversas culturas se recombinem umas com as outras, a hibridação, ao mesmo tempo que tem se provado bastante enriquecedora, gera muitos conflitos, inerentes à segregação que lhe é peculiar. Esses mecanismos de exclusão, praticados pelos grandes centros hegemônicos, nas esferas socioeconômica e política, também comparecem nas relações que incidem na esfera sociocultural, nos vários segmentos sociais que demarcam suas diferenças através do consumo e do gosto.

Enquanto a mundialização possibilita que os diversos grupos se apropriem de uma heterogeneidade de repertórios musicais, assim como de outros bens e mensagens, de forma muito evidente, essa apropriação ocorre de modo extremamente segmentado. O cenário cultural contemporâneo, se não se define mais por níveis estanques que colocam as culturas separadas, mas isso não significa dizer que não existam novos mecanismos de poder, capazes de criar ferramentas de distinção e de legitimação que demarcam, no âmbito deste cenário, diferenças entre os setores sociais.

2.1 Mundialização: uma Pluralidade no Singular

Não é por que a contemporaneidade traz como característica o incessante fluxo de mesclas culturais, rompendo as dimensões fronteiriças das diversas realidades, que essa mundialização não apresente formas de segregação. Segundo Canclini (2003), há uma tendência em sugerir a hibridização como uma fácil fusão de culturas, sem observar suas contradições e o que ela deixa de hibridar. O que encontramos é um tom celebrativo, quando

associamos à hibridização apenas uma harmonização de mundos, pois, na verdade, esses mundos se encontram muitas vezes fragmentados pelo processo excludente da mundialização.

Carvalho (1996) observa que, falar das mediações, hibridizações e assimilações, sem tocar nas questões referentes à desigualdade de poder gerada por esses processos tem sido algo bastante comum entre os nossos intelectuais. Toda identidade descrita e aclamada como fluida e dinâmica, na verdade caracteriza-se muitas vezes como uma identidade em crise, devido ao conflito descontrolado de inúmeros indivíduos em relação aos mais poderosos. De acordo com este autor, as análises desses intelectuais silenciam sobre o gravíssimo problema da exclusão social provocada pelo contexto mundializado. De acordo com Canclini (2003), os estudos sobre hibridização costumam limitar-se a descrever misturas interculturais, esquecendo-se, porém, de analisar a hibridização diante das relações de poder que se reconstróem nessas misturas.

Para Carvalho (1996), muito mais expressiva que uma identidade transnacional, é a identidade da carência e da exclusão que perpassa, pelo menos, três bilhões de pessoas que não têm acesso aos bens culturais mundializados, visto que essas pessoas sofrem da falta de poder aquisitivo para se apropriarem desses bens. De acordo com Carvalho (1996), 36% dos tênis Nike são manufaturados na Indonésia, onde um menor de idade recebe 12 centavos de dólar a cada tênis vendido no Brasil.

Ao chamar a atenção sobre o processo de globalização da economia, Haesbaert (2001) observa que estamos diante de um contexto que se caracteriza pela acumulação desenfreada de algumas empresas, tendo mais capital do que o PNB de alguns estados do mundo, a exemplo da Exxon e da General Motors. Ainda podemos citar a criação de organizações financeiras supranacionais, como BIRD, FMI, Banco Mundial, entre outras. Como se observa, esse contexto não tem gerado uma hibridização democrática entre os povos, e, sim, uma série de outros problemas.

Canclini (2003) observa que os filmes norte-americanos, por exemplo, ocupam 80% a 90% do tempo em cartaz, em quase todo o mundo, marginalizando o que resta das cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas. Sony, Warner, EMI e Universal controlam 90% do mercado discográfico mundial. Muitas vezes, as versões das produções culturais suspendem a tensão existente entre o que se comunica, o que se globaliza e o que insiste na diferença, expurgando outras manifestações para as margens da mundialização. As assimetrias ocorridas entre o(s) centro(s) e a(s) periferia(s) mapeiam lugares os quais impossibilitam o que se pode e o que não se pode hibridizar.

Segundo uma contagem que Carvalho (1996) fez do total de filmes exibidos nos canais de TV brasileiros, 95% deles eram produções norte-americanas. De acordo com o autor, em algumas semanas, essa porcentagem chegou a 100%. Mesmo na TV a cabo, a proporção foi de 96%. Com relação à programação das rádios comerciais, a divulgação de produtos norte-americanos variou entre 99% e 100%. Esses dados, de acordo com o autor, devem-se à falta de interesse que os meios de informação têm em questionar a supremacia norte-americana, isso por que, segundo seu ponto de vista, as emissoras se sentem acuadas em dar voz a algum crítico dessa presença massiva dos produtos norte-americanos, por elas se verem ameaçadas de perder as facilidades que lhes são dadas, visto que os Estados Unidos fazem convênios de renovação de equipamentos, assessorias para aperfeiçoamento de nível técnico dos funcionários das televisões etc.

Nas pesquisas de opinião, pergunta-se à sociedade civil sobre a programação que lhe é oferecida, porém o Ibope sempre pergunta o que o telespectador mais gosta do que foi passado nas grades de programação, e, não, se a programação que é transmitida interessa a esse telespectador. Como atenta Carvalho, “o cidadão brasileiro ainda não foi chamado se quer de fato consumir 96% dos produtos audiovisuais norte-americanos” (1996, p. 69). Essa imposição audiovisual norte-americana acontece também em outros países. De acordo com Carvalho (1996), em 1993, os Estados Unidos dominaram 80% da exibição de filmes na França, e 91% dos filmes exibidos na Espanha.

Além das limitações encontradas pelas produções de outros países para se adentrar o mercado norte-americano, existem os mecanismos utilizados pelas instâncias controladoras da programação cinematográfica, alterando, recortando e refazendo todos os filmes que entram no circuito comercial dos Estados Unidos. Segundo Carvalho (1996), é alterado justamente tudo aquilo que poderia desafiar os estereótipos construídos por sua ideologia impositiva, buscando, com isso, interferir na inteligibilidade da narrativa.

Percebe-se assim que os Estados Unidos, não só expandem, de forma impositiva, seus produtos a outros territórios, como também limitam, em suas fronteiras, o contato dos produtos oriundos de outras partes do mundo. Como ressaltou Carvalho, “a porcentagem de filmes estrangeiros exibidos comercialmente nos Estados Unidos não passa de 1%” (1996, p. 75). O pior é que, segundo o autor, menos da metade desse 1% de filmes estrangeiros, se limita a ser exibida em Nova York. Como se percebe, nos Estados Unidos quase não circulam produções estrangeiras. Outro exemplo é a música. Para Carvalho (1996), tudo que não seja música cantada em inglês, tem um espaço praticamente anulado na grande mídia.

Como salientou Warnier (2000), mesmo sabendo das constantes confluências pelas quais passam as infindáveis referências culturais na dinâmica da mundialização, o que notamos é que, se por um lado, há uma imensa miscelânea cultural, por outro, existe um comando capaz, inclusive, de esmagar a legislação de cada país em nome de um direito “mundial”. Warnier (2000) chama a atenção para o fato de que os produtos que circulam pelo planeta são vendidos de forma desigual; sem contar que as potências econômicas mundiais criam valorações desiguais para determinadas culturas, fazendo com que a cultura dos índios da Amazônia, por exemplo, seja mais silenciada do que as produções cinematográficas norte-americanas. Os países hegemônicos, principalmente os EUA, gozam de um prestígio incomparável em relação aos outros e agem muitas vezes de forma destrutiva.

O que se verifica é que existem grandes corporações, materializadas em núcleos de decisão que buscam multiplicar a capacidade de ação global para melhor administrarem suas políticas. Como bem expôs Warnier (2000), a competição pela apropriação dos mais diversos recursos tem agredido culturas espalhadas pelo mundo, de maneira muitas vezes mais violenta do que pelas muitas formas de colonização passadas. Ao estudar movimentos recentes de globalização, Canclini (2003) adverte que esses movimentos, provocados pelas múltiplas trocas culturais, não só integram a pluralidade cultural possibilitada por eles, como também segregam e produzem novas desigualdade. Para este autor, a descentralização do contexto atual só faz crescer as formas mais concentradas de acumulação de poder e de centralização transnacional que a humanidade já conheceu.

Ao criticar o silêncio da intelectualidade brasileira, no que se refere à intervenção cultural norte-americana, Carvalho (1996) observa que essa intervenção é muito mais agressiva, e que sua presença se encontra muito mais disseminada que em tempos antecedentes. Para este autor, se existe alguma mudança ocorrida no cenário mundializado, essa mudança diz respeito à ampliação dos espaços de penetração dos bens culturais impostos por países que detêm um grande poderio, como é o caso dos Estados Unidos.

Vivemos diante de um contexto no qual a nossa sociedade encontra-se obrigada a cumprir com expectativas que estão nas agendas de organismos e nações poderosas como os Estados Unidos. Os Estados Unidos não admitem a autonomia de outros povos. Um exemplo disso, podemos ver no tratado da biodiversidade que buscou se firmar na Eco-92. Esse tratado não foi assinado pelos Estados Unidos, pressionando para que o Brasil passasse uma lei de patentes desfavorável ao contexto brasileiro, e inteiramente submissa às corporações norte-americanas.

Carvalho (1996) observa que a imposição norte-americana é tamanha que o Brasil foi forçado a entregar um sistema de radares da Amazônia para uma firma norte-americana. A hierarquia de poder mostra-se muitas vezes abusiva e desrespeitosa aos nossos olhares. Um bom exemplo está no convênio de cooperação proposto pelo Instituto de Transplantes de Pittsburgh à Associação Brasileira de Transplantes. Segundo este convênio, os norte-americanos entram com as novidades tecnológicas e o Brasil com os órgãos humanos. A Walt Disney e a McDonald's, por exemplo, ao anunciarem um grande acordo, com o intuito de unificar sua publicidade internacional, pelos próximos dez anos, foram beneficiadas por uma lei votada no Congresso americano pela qual se isentavam de pagar impostos no valor de 300 milhões de dólares ao ano.

Toda a mídia massiva norte-americana faz acordos que, na verdade, parecem ser muito mais formas de coerção. Quando o governo brasileiro, por exemplo, tenta diminuir as quotas dos produtos americanos na mídia, os Estados Unidos imediatamente ameaçam com retaliações econômicas, reduzindo suas cotas de importação de nosso café e outros produtos. Carvalho (1996) mostra claramente essa imposição. Para ele, a discussão da Lei da Música foi um grande exemplo. A Lei da Música foi uma tentativa de forçar as empresas norte-americanas a pagarem imposto pelas matrizes dos discos que vendem no Brasil, uma vez que essas matrizes entram em território brasileiro livre de encargos. Porém, essa proposta foi detida pela própria mídia nacional, que vive submetida e a serviço das grandes produtoras internacionais.

O que se nota é que os Estados Unidos, um país que prega o mercado livre, reserva cuidadosamente seus projetos, assim como sua área de comércio, com o intuito de preservar sua soberania mundial, enquanto nação. Em paralelo ao seu discurso de livre-comércio, os Estados Unidos é o país que mais exerce o protecionismo de suas empresas capitalistas, em todo o mundo. Já em relação ao “livre-comércio”, em países subdesenvolvidos como o Brasil, essa fusão mundializada não passa de exploração e dominação.

Mesmo a contemporaneidade trazendo intensas recombinações culturais e inevitáveis (re)arranjos em sua múltipla rede interconectada, o que muitas vezes notamos é uma forma de imposição e de distribuição excludente entre os atores sociais distribuídos por várias realidades sociais visivelmente desiguais. Ortiz (2007) chama a atenção para o fato de que essa mundialização hierarquiza os indivíduos, ocultando as desigualdades e buscando um mundo que se pretende global.

Se, por um lado, os processos globalizadores ampliam as faculdades combinatórias dos consumidores, por outro, os circuitos de produção locais estão cada vez mais submetidos

a uma hibridização coercitiva, que concentra as iniciativas combinatórias em poucas sedes transnacionais de geração de mensagens e de bens. Segundo Canclini (2003), a hibridização, ao mesmo tempo que se caracteriza por processos de confluência culturais, caracteriza-se também pela desigualdade operada pelas relações de poder entre os mercados, impossibilitando, assim, uma reconciliação intercultural.

Como salientou Warnier (2000), com a multiplicação das trocas em âmbitos mundiais, ao mesmo tempo em que a mundialização se abre a uma arena global, com suas infundáveis traduções, encontramos, ainda, uma competitividade entre essas múltiplas realidades. Amizo (2005) observa que aquilo que é produzido no local considerado a “metrópole da produção cultural” é o que estará presente em todo o globo, influenciando usos e costumes. Haesbaert (2001), ao abordar a nova ordem mundial, organizada por tendências supranacionais, nos adverte para o fato de que, mesmo com toda a interconexão de tendências culturais, em um processo ambíguo e fluido de ordenação/(re)ordenação pelo fluxo de capitais, existem contingentes humanos, que ele denomina de aglomerados de exclusão, representados por conjuntos de indivíduos “deslocados” e “desclassificados” e que não têm acesso a esse fluxo de capitais.

Segundo Ortiz (2007), se a mundialização penetra as diversas realidades, provocando, assim, a diversidade; ela mantém ainda um movimento de hábitos de consumo que tendem a ser concentrados em polos econômicos hegemônicos. É por isso que o autor observa que a fragmentação, a diversidade e o descentramento não significam necessariamente um acesso democrático, uma vez que, de acordo com ele, existe uma oligopolização que, antes de favorecer a pluralidade, reforça um sistema de crenças, integrando o planeta a uma ordem coercitiva. Por exemplo: ao mesmo tempo que as mídias encorajam o telespectador a participar da elaboração das emissões dos canais de TV, assumindo, assim, uma posição personalizada, por outro lado, fazem com que o mesmo telespectador assista ao mesmo filme e à mesma emissão.

De acordo com Canclini (2003), a hibridização, como um processo de interseção e transações, é o que torna possível à multiculturalidade evitar o que tem de segregação para se converter em interculturalidade. Uma postura crítica da hibridização encontra-se inseparável de uma consciência crítica de seus limites, ou seja, do que não se deixa, do não quer ou do que não pode ser hibridizado. Para este autor, são necessários acordos de livre-comércio que sejam acompanhados por regras que fortaleçam o espaço público transnacional. Mas, para isso, é de fundamental importância que as hibridizações multinacionais sejam reconhecidas

em uma concepção mais aberta a uma cidadania capaz de abranger múltiplas relações de pertencimento aos indivíduos e grupos sociais.

Reinvidicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridizações é um primeiro movimento político para que o mundo não fique preso à lógica homogeneizadora a que o capital tende, ao emparelhar os mercados e facilitar os lucros. A redefinição da economia é um importante passo para o processo de abertura dos mercados e do que Canclini (2003) chama de repertórios simbólicos nacionais, para que a globalização, com sua intensificação de intercâmbios e hibridizações, não se empobreça pela submissão a uma homogeneização do mercado mundial.

2.2 Brega: Música Separada em meio à Mistura

A convivência de diversas estéticas musicais é um fenômeno muito comum na contemporaneidade. Uma pluralidade de universos sociais constitui-se a partir do contato com diferentes culturas, e, por isso mesmo, uma mesma pessoa pode assumir várias identidades de acordo com o momento. Afinal, no quadro da mundialização da cultura, um indivíduo pode assumir inúmeras identificações. Um gênero musical pode se aproximar, mais ou menos, de uma visão de mundo compartilhada por indivíduos de diferentes realidades socioculturais, ou seja, um único estilo musical pode ser ouvido por pessoas que fazem parte de grupos sociais diferentes.

Amizo (2005), ao discutir a fragilidade do conceito de identidade cultural na concepção moderna, observa que a música articulada ao contexto atual extrapola a ideia de que cada gênero musical pertence a um grupo específico, de que as pessoas que ouvem determinado estilo fazem, necessariamente, parte de um grupo definido ou da classe social na qual ele foi elaborado. A instabilidade e a multiplicidade, características do contexto contemporâneo, possibilita que a cada momento as pessoas se identifiquem com um determinado gênero musical.

Diante do contexto mundializado, não encontramos delimitações precisas para a circulação dos bens culturais entre os setores da sociedade. Comumente, encontramos diversos repertórios musicais sendo compartilhado por diversos setores sociais. Canclini (2003) observa que o cenário cultural contemporâneo não se define mais por níveis estanques, que coloquem, de forma separada, a cultura erudita da popular e de massa, isso por que a hibridização fornece a possibilidade para que diversas culturas se recombinaem com outras culturas, configurando, no processo, novas práticas e novos formatos culturais. Para

Canclini (2003), há um acesso à uma maior variedade de bens, facilitados pelo movimento de fusões culturais mundiais que democratizam a capacidade de combinar esses bens.

No entanto, Canclini (2003) atenta para o fato de que o processo de hibridização diminuiu o papel do culto e do popular, no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprimiu. Na verdade, este processo redimensionou a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada sob condições relativamente semelhantes, ou seja, ao mesmo tempo em que as misturas têm se provado bastante enriquecedoras, elas também têm gerado conflitos, de forma que há uma incompatibilidade e uma inconciliação das práticas reunidas neste processo de mesclas culturais.

De acordo com Canclini (2003), a hibridização das diversas apropriações de classes e grupos diferentes, situa-se paralelamente à desigualdade existente entre muitas culturas, mantendo uma relação assimétrica pelo jogo de poder e de prestígio. Para este autor, em um mundo tão fluidamente interconectado, com as múltiplas sedimentações identitárias reestruturando-se em meio a um conjunto de dimensões transnacionais, os indivíduos, ou os membros de cada grupo, apropriam-se dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens, porém, essa apropriação se faz de forma segmentada entre eles.

Mesmo admitindo que o aspecto fundamental para se caracterizar nosso contexto atual esteja no fato de tudo ser acessível à sociedade, de maneira geral, não se restringindo a classes ou grupos específicos, Amizo (2005) chama nossa atenção para o fato de que as interações culturais ocorrem de forma hierarquizada. Entre os grupos sociais, envolvidos nesse intercâmbio de informações, há um lugar de prestígio, ocupado por determinados setores sociais, que estabelecem as correntes que irão determinar padrões estéticos e comportamentais.

Assim, apesar da hibridização cultural disseminar uma infinidade de bens culturais para diversos setores sociais, é evidente que, no âmbito dessa pluralidade cultural, podemos encontrar novas relações de poder, estabelecidas entre esses setores. Uma vez que o ato de consumir representa o poder que um setor tem diante do outro, uma das formas de distinção ocorre através do consumo. O valor de uso dos produtos revela-se, portanto, pela posse que o faz se distinguir de outros bens. Há na sociedade de consumo a necessidade de traduzir a posição social do sujeito em detrimento do objeto que ele possui

Como atentou José (2002), o ato de consumir está diretamente associado ao esnobismo do homem em mostrar suas aquisições, visto que, na sociedade capitalista, o consumo está diretamente ligado à aparência, e busca refletir a imagem do poderio aquisitivo do indivíduo, quando se associa determinado bem cultural a algo inferior ou superior. De

acordo com Segal (2008), o consumo é o lugar da diferenciação social, sendo capaz de demarcar diferenças e de se afirmar, enquanto uma distinção simbólica, entre os membros de uma determinada sociedade. Nas relações de poder, determinado objeto pode ser enaltecido como símbolo de dominação, apresentando-se como ideal e verdadeiro para todos. No consumo, encontramos a segmentação de quem consome determinado produto, demarcando, assim, a diferença entre os indivíduos. Ainda de acordo com Segal (2008), ao consumir, os indivíduos tentam camuflar as diferenças sociais existentes entre eles, buscando, com isso, um status igualitário.

Segundo Claval, quando as sociedades se laicizaram, a vida artística tornou-se “autônoma”, assim, quem desejasse ascender o seu eu ou se inserir em um ambiente de prestígio, passava a se afirmar através do consumo da chamada cultura de alto nível, frequentando “as galerias de arte, os museus, as salas de concerto, as óperas ou os teatros, ou lendo as grandes obras literárias” (2006, p. 104). Como observou Bourdieu (2007), o estilo de vida legitimado enquanto sistema de princípios estéticos está reservado ao setor prestigiado; já em relação aos setores socialmente menos favorecidos, as opções estéticas estão relacionadas a uma referência negativa diante de outras estéticas.

Já que o consumo é uma outra forma de manifestar uma nova relação de dominação instituída entre os diversos setores da sociedade, o prestígio que cada grupo acaba adquirindo, encontra-se diretamente associado ao seu gosto cultural. O gosto, portanto, atua como ferramenta de distinção e legitimação nos mais variados campos sociais. O consumo de bens culturais, portanto, não pode ser dissociado do valor simbólico que contém, pois é capaz de converter os eventuais ganhos simbólicos em termos de legitimação e distinção.

De acordo com Bourdieu (2007), o gosto serve para criar mecanismos de junção e separação entre os setores sociais, uma vez que ele é produto de condicionamentos associados a uma classe em particular. Une aqueles que são produtos de condições culturais e sociais semelhantes, e separa aqueles que não repartem os mesmos valores e ideais estéticos. Para Bourdieu (2007), a questão do gosto é responsável pela formação de diferenças na esfera do consumo. Nesse jogo de critérios referentes ao gosto, existe uma expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, e o valor distintivo determina expressões a partir das condições diferentes.

A hierarquia socialmente reconhecida das artes, dos gêneros, escolas ou épocas, por exemplo, corresponde à hierarquia social dos consumidores que estão predispostos a fazer com que os gostos passem a funcionar como marcadores de privilégios de classe. Portanto, o gosto classifica. Não é por acaso que os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que se

operam entre estéticas classificadas como belas ou feias, sofisticadas ou vulgares. Essas formas de distinção traduzem as posições objetivas nas quais tais sujeitos se encontram pelas classificações sociais. As diferenças nas maneiras de adquirir determinados objetos estão associadas, frequentemente, a diferenças na estrutura que marcam as diferenças entre as classes.

O gosto serve de base para se classificar a si mesmo e para classificar os outros, visto que ele se encontra associado a um condicionamento de classe. O gosto é o princípio de tudo que se tem e do que não se tem, assim como do que se é para os outros. Os gostos designam as diferentes relações com o mundo hierarquizado e terminam por hierarquizar determinadas escolhas que se encontram associadas a um conjunto de diferenças pelos modos diferenciados e legitimados de aquisição. A valorização de determinado gosto define propriamente a classe social e constitui o princípio de produção de práticas distintivas. Representado em formas de classificação, o sistema hierárquico construído através do gosto assume o papel de definir a posição que cada setor ocupa em todos os campos sociais.

Para aqueles que se julgam detentores do gosto legítimo, os gostos devem estar separados. Essa distinção do gosto termina por provocar disputas violentas entre os setores, uma vez que a aversão por estilos de vida, classificados através dos mecanismos de distinção, gera barreiras entre as classes. Ou seja, o gosto desempenha uma função de legitimação das diferenças sociais e, por isso mesmo, a negação daquilo que é classificado como inferior, grosseiro ou vulgar, promove, na verdade, a afirmação de superioridade dos setores privilegiados.

Percebe-se que o gosto expressa uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se em relação às condições sociais legitimadas. É por isso que o gosto se encontra diretamente associado a mecanismos que buscam instaurar diferenças entre os setores sociais. A distinção estabelecida segundo determinada disposição por um certo tipo de gosto constitui-se de acordo com o ponto de vista instituído por determinado setor que se encontra diretamente relacionado a um grupo social considerado legítimo.

O gosto, como forma de construir distinções entre os diversos setores sociais, é legitimado para a minoria que detém o prestígio social, servindo para classificar outras formas de manifestação, como inferiores, e distingui-las dos chamados gostos legítimos. O gosto, por criar mecanismos de distinção entre os setores sociais, visto que se encontra diretamente associado à legitimidade conferida a determinados grupos sociais, tende a encarar as produções populares, como simplórias e ingênuas, contrapondo-as às experimentações consideradas artisticamente legítimas.

Canclini (2003) observa que, falar das fusões, implica em pensarmos também os mecanismos de resistência inerentes a esse processo híbrido, uma vez que há reações de algumas culturas em aceitar outras formas de hibridização, pois geram insegurança em seus modos de ser, ou conspiram contra a sua autoestima, que é etnocêntrica. De acordo com Amizo (2005), devemos avaliar que, mesmo com a confluência de várias tendências musicais diluídas em inúmeros universos sociais, as interações culturais não ocorrem, todavia, de forma igualitária entre as partes. Como bem ressaltou Ortiz (2007), por mais que, com o fluxo propiciado pela mundialização, as divisões se tornem difíceis de localizar, devido ao apagamento das fronteiras, isso não quer dizer que essa mundialização não crie em seu interior outras formas de distinção. Ainda de acordo com Ortiz (2007), a cultura mundializada transpassa os diversos espaços, porém, de maneira desigual. Portanto, se não existem mais entidades bem delimitadas, novas formas de distinção e de dominação surgem no âmbito do contexto mundializado.

Por se encontrar também inserida em uma rede complexa, mesclada pela pluralidade mundializada da contemporaneidade, a música brega transita e é disseminada por diversos contextos socioculturais. Porém, mesmo sendo repercutida em outros universos culturais, ela passa a ser vista de forma distintiva e inferior pela intelectualidade hegemônica, setor que assume a função e o papel de legitimadores do gosto. A música brega, portanto, tende a ser geralmente marginalizada pelos setores da intelectualidade hegemônica, por ser encarada como uma música não condizente com os valores socioculturais desse setor.

Ao falar sobre os registros da música brasileira, focados apenas nos artistas mais consumidos geralmente pela classe universitária, Araújo (2003) observa que esse setor da intelectualidade hegemônica tende a considerar, como importante, somente a produção musical que atinge um público de classe média e nível universitário. É devido a essa perspectiva, que compartilhamos com Araújo, quando observa a importância de analisarmos com mais cautela a preferência musical do público de formação universitária, pois é “deste segmento da população que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, os ‘enquadradores’ da memória da nossa música popular”. (2003, p. 343)

É importante verificarmos o papel deste setor na sociedade, uma vez que esse grupo social possui o poder de decidir sobre o que deve e o que não deve ser considerado válido para as cânones estéticos. É por isso que concordamos com Claval (2007), quando observa que nas civilizações onde as ideologias aboliram as religiões, atribui-se um poder carismático aos setores intelectualizados os quais são reconhecidos como aqueles capazes de compreender os mecanismos que transformam e que orientam a história. Segundo Ortiz

(1985), em última instância, são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação, e os intelectuais têm nesse processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica. Portanto, para Ortiz (1985), em última instância, são os interesses dos setores intelectualizados que definem o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação.

Segundo Bourdieu (2007), os professores do ensino superior, por exemplo, possuem a afirmação do olhar estético, isto é, a possibilidade de impor a recuperação ou a exclusão dos objetos recusados pelo estetismo considerado de grau inferior. A posição do setor intelectualizado, portanto, serve como um espaço que afirma o valor das competências, controlando e fortalecendo o que é legitimado como aceitável. Não é por acaso que, de acordo com Claval (2007), os modelos, representados como pertencentes aos setores prestigiados socialmente, são difundidos como exemplos de formas e de comportamentos universais. Portanto, as percepções, que se impõem como legítimas, são produtos geralmente reproduzidos pelos setores oriundos dos contextos universitários. Segundo Claval (2007), com o aparecimento da escrita, aqueles que são formados pelas palavras, tendem a colocar a cultura popular em posição inferior à daqueles que detêm o conhecimento transmitido dominado pelas elites.

É importante lembrar que esse setor intelectualizado possui um capital simbólico que o faz detentor de uma respeitabilidade e uma legitimidade sociais. Esse capital simbólico proporciona a esse setor a função de legitimar e de nomear aquilo que se considera como culturalmente importante ou não, uma vez que a intelectualidade hegemônica detém a condição de prestígio, de reconhecimento e de respeito social. Bourdieu (2007) observa que o capital simbólico refere-se ao prestígio acumulado socialmente, ao reconhecimento e ao respeito tributados pelas instituições a determinados grupos sociais, ou seja, esse capital pode liderar respostas, sugerir caminhos e decisões, induzir a crer e a descrer em determinadas opiniões, em suma, influenciar as ações dos outros. Portanto, devido a esse capital simbólico, quando determinado gênero musical não interessa aos valores estéticos do setor intelectualizado, ele passa a ser segregado, como é o caso da música brega.

Para José (2002), o setor legitimado para avaliar determinado bem cultural, impõe seus padrões estéticos como modelos que passam a conferir prestígio e manter a autoridade de determinados grupos pela legitimação de seu status. Fontanella (2008), por exemplo, diz que o que está em jogo são hierarquias culturais que têm, como interesse, traduzir e legitimar ideologicamente tais estruturas, e, por isso mesmo, a estética dos que saberiam de fato qual é

a verdadeira arte, é a arte dos gostos ditos sublimes, o gosto da estética da intelectualidade hegemônica.

São essas hierarquias culturais construídas pela intelectualidade hegemônica que excluem a música brega. Por ser uma manifestação historicamente consumida por setores menos favorecidos socialmente, ou, como disse Araújo, por ser uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda” (2003, p. 20), tende a ser expulsa segundo os cânones legitimados e impostos pelos setores socialmente prestigiados que determinam qual música deve ser validada ou não. José (2002) chama a atenção para o fato de que a atribuição negativa à música brega ocorre por que o segmento social que a consome está muito bem identificado com o setor proletarizado. Ainda, acompanhando as palavras de José (2003), se um objeto pertence a uma elite, ele é chique; se o objeto se desloca para setores menos favorecidos, ele é brega.

Nas entrevistas aplicadas por Souza (2005), por exemplo, percebemos claramente o que estamos abordando. Nos dados recolhidos, observa-se que a música brega é uma música inferior, por ela se ver refletida pela camada social mais baixa da sociedade; uma música que, pelo fácil acesso, soa como inferior, por ser consumida pelos setores mais proletarizados; e temos também a música brega associada a uma música feita por pessoas anônimas, indigentes e comuns etc.

Outro ponto que serve à constatação do quanto a intelectualidade hegemônica enxerga a música brega como uma estética inferior, refere-se às leituras que esse setor tende a fazer das melodias e das temáticas desse universo musical. Entre os depoimentos colhidos no trabalho de Souza (2005), por exemplo, o setor oriundo dos contextos acadêmicos, associou a música brega a um gênero que não consegue revelar o belo, por sua temática ser repetitiva e massacrante; como um estilo musical caracterizado pelos clichês; uma música pobre, que exige a presença de um refrão e de rimas pobres, com palavras de fácil apreensão; uma música que tem, no amor, o tema mais abordado, mas de maneira bastante cruel e repetitiva que o banaliza; um gênero musical criado sem intenção nenhuma; uma música que se caracteriza por ser deficitária nas melodias e nas letras. Nota-se, portanto, que a grande barreira construída pelos diversos setores possibilita que os segmentos sociais detentores do capital simbólico, mesmo estando diluídos no contexto da mundialização, mantenham uma relação de exclusão com a música brega.

E importante observarmos que a necessidade da intelectualidade hegemônica em atribuir um sentido negativo ao rótulo brega, não só diz respeito ao fato de que este gênero está identificado aos segmentos mais populares, mas também serve para evitar qualquer risco

de desestabilização aos cânones estéticos legitimados da intelectualidade hegemônica. Fontanella (2005), por exemplo, observa que a necessidade de utilização do termo brega sempre vem acompanhada de uma autoridade que confirma a manutenção de um ponto de vista que evita qualquer forma de mudança. Para José (2002), o brega é a prova de resistência que a elite tem diante das pessoas que gostariam de frequentar o seu sistema de objetos, impondo, assim, o seu padrão estético.

Fontanella (2005) observa que a condenação do brega opera justamente quando os indivíduos oriundos de estratos populares da sociedade tentam se apropriar das práticas de subjetivação típicas das elites. Percebe-se, portanto, que a elite intelectual denomina uma estética como algo desqualificável, a partir do instante em que se sente ameaçada e se ressentida de qualquer tentativa de ruptura dos papéis e valores por ela impostos, ou, como bem observou Fontanella, quando a estética “causa desconforto e instabilidade dentro do imaginário das representações idealizadas que sustentam a estética hegemônica”. (2005, p. 107)

Assim, a música brega causa desconforto à intelectualidade hegemônica por apresentar novas experiências estéticas, que, se não têm uma intenção clara de contestar a hegemonia, no mínimo, a desestabiliza. Como se percebe, os impulsos populares, manifestados através de suas escolhas estéticas, ferem a sensibilidade da intelectualidade hegemônica. De acordo com Fontanella (2005), a música brega é considerada, pelo discurso elitizado, como exemplo maior da degradação da cultura popular devido à necessidade que a classe intelectual hegemônica tem de impor papéis culturais para as diferentes condições de status no âmbito de uma sociedade.

Mesmo estando os bens culturais (re)combinando-se a todo instante, com diversas outras culturas espalhadas pelo mundo, não havendo delimitações precisas e seguras de em qual segmento social determinado cada bem cultural é consumido, são notórias as formas de segregação entre os setores, uma vez que o ato de distinguir hierarquicamente determinados gêneros musicais, como a música brega, por exemplo, reflete a forma de um grupo reprovar no outro tudo aquilo que foge aos padrões estabelecidos por esse mesmo grupo. O grupo que possui o capital legitimado socialmente busca, através de seus membros, uma forma de adaptação, tendo, como finalidade, expulsar as perturbações que ameaçam a ordem social. A intenção dessa hierarquização está em colocar obstáculos aos menos favorecidos, forçando-os a admitir a impossibilidade de atingirem os cânones, legitimados de acordo com o ponto de vista das autoridades, mantendo, assim, um distanciamento que busca evitar qualquer familiaridade com os sistemas de legitimação.

A forma como a intelectualidade hegemônica se utiliza da denominação brega, por exemplo, mostra claramente isso. Apesar da música brega ser um universo musical legitimado e reconhecido por seu público, o setor intelectualizado tende a elencar características que têm, como intuito, desqualificar essa estética musical, uma vez que ela é vista como desviante, justamente por colocar em perigo a estabilização simbólica dos cânones legitimados pelo setor socialmente prestigiado. Em outras palavras, a denominação brega é utilizada pelos setores da intelectualidade hegemônica como forma de manutenção dos seus privilégios estéticos.

Mesmo admitindo que, com o fluxo plural de uma infindável rede complexa inserida no contexto cultural da contemporaneidade, os bens culturais se mesclam e se popularizam, em diversas realidades culturais, encontramos, ainda, outras formas de exclusão. Muitos discursos tendem a preservar mecanismos de distinção para determinadas manifestações, geralmente as mais consumidas pelos setores menos favorecidos, reforçando o velho abismo entre as diferentes realidades sociais, legitimando determinados valores estéticos em prol de outros. Porém, é importante observarmos que, ao tratarmos da relação hierárquica existente entre os setores da intelectualidade hegemônica em relação à música brega, isso não significa dizer que as relações de distanciamento e de distinção se concentrem apenas neste setor.

Sabemos que a relação de segregação ocorre também entre os setores populares em relação às produções consumidas pelos setores mais intelectualizados. Araújo (2002), ao falar sobre o que ele denominou de era do piche, observou que as críticas dos artistas em relação aos trabalhos dos outros artistas, não se resumiam apenas à imposição estética dos setores vinculados ao ambiente universitário, mas também aos artistas diretamente relacionados aos setores mais populares. Como exemplo, Araújo (2006) apresenta uma situação na qual Agnaldo Timóteo, em uma entrevista concedida ao Pasquim, chamou Caetano Veloso de merda, afirmando que Caetano não era artista, e sim, um artista fabricado. Acreditamos que essa intolerância e distinção, encontradas entre os vários segmentos culturais no Brasil, é fruto do distanciamento social construído em uma realidade que se caracteriza pela sua divisão de classes, o que leva a gerar uma postura de radicalismo e de preconceitos entre os setores distribuídos desigualmente pelas segmentadas realidades sociais.

Porém, quando fazemos questão de salientar o distanciamento encontrado entre os setores da intelectualidade hegemônica e o público geralmente consumidor da música brega, é por que acreditamos que, apesar de admitirmos formas de intolerância em todas as realidades culturais, sabemos que a chamada intelectualidade hegemônica possui uma respeitabilidade social pelo seu capital simbólico. Esse capital proporciona prestígio a esses

setores, o que possibilita que, através dele, a intelectualidade detenha um repertório de instrumentos capazes de validar sua imposição de forma, que é muito mais legitimada socialmente do que os setores menos favorecidos.

Monteiro (2008), por exemplo, ao investigar as relações de consumo que se estabelecem entre o imaginário cultural brasileiro e o português, no que diz respeito à produção musical popular lusitana, vinculada ao universo do pop/rock, observa que a manifestação de capital simbólico se insere numa lógica que busca uma legitimação e uma distinção que atuam, ambas, no sentido de reproduzir determinadas desigualdades da estrutura socioeconômica. Esse capital simbólico busca afirmar a ocupação de um lugar social, em virtude do maior ou menor capital cultural e simbólico que o indivíduo demonstra possuir. A música brega, objeto de nosso estudo, tende a ser compreendida pelo setor intelectualizado como uma música inferior, devido à falta de valor simbólico que ela tem, em termos de capital social, uma vez que, mesmo transitando entre diversas realidades socioculturais, ela é geralmente consumida pelos setores mais populares.

Devemos também lembrar que, não é por que chamamos a atenção para o fato de que a música brega não tende geralmente a ser compartilhada por indivíduos oriundos dos setores intelectualizados da sociedade, que estamos exigindo desse setor que faça da música brega um hábito em suas vidas. Afinal, mesmo sabendo que a mundialização proporciona uma mesclagem de valores socioculturais, diluindo a bipolaridade erudito x popular, reconhecemos que existem escolhas musicais, mais corriqueiras em determinadas realidades, que terminam sendo mais apropriadas em um universo social do que em outro. Acreditamos que cada gênero musical, apesar de se encontrar diante de uma teia complexa e plural de referências musicais, além de não se limitar a determinadas realidades socioculturais, querendo ou não, demarca sua diferença na partilha de significados que ele possibilita diante das práticas de sociabilidades encontradas em determinados grupos. Como atentou Amizo (2005), mesmo com toda essa popularização dos bens culturais, é notório que determinados acessos culturais repercutem em diferentes níveis de intensidade para cada realidade.

No entanto, o que queremos salientar é que, independente de determinados gêneros musicais serem mais apropriados por um setor do que por outro, devemos observar que, apesar das várias manifestações musicais transitarem e se confluírem em um vasto e complexo mapa de referências musicais, determinados gêneros — como é o caso da música brega, por ser geralmente mais consumida e gerada pelos setores mais periféricos da sociedade — tendem a ser classificados de forma inferior diante de outros. Esta constatação nos leva a perceber que, apesar de convivermos em um contexto mundializado, onde as

fusões culturais assumem uma velocidade incessante, a exclusão de determinados setores ainda é algo bastante nítido. Ou seja, mesmo sabendo que, no contexto mundializado, a música brega transita entre os diversos segmentos sociais, a intelectualidade hegemônica ainda se refere a esse gênero musical de forma a impor distinções entre os setores sociais. Com isso, legitima os seus cânones estéticos, preservando, assim, uma hierarquização social entre os setores, ainda que diante de uma sociedade que se denomina híbrida.

Mesmo admitindo que a mundialização rompe com as fronteiras delimitadas entre o que seria arte popular e erudita, por exemplo, a não aceitação da música brega, por muitos indivíduos dos setores intelectualizados, demonstra que, mesmo com toda a hibridação cultural provocada pela mundialização, o distanciamento entre as diversas realidades persiste. Diante de uma sociedade marcada pela diferença de classes, as oportunidades, maiores em um setor do que em outro, vão demarcar relações de distanciamento e distinção impostas pelo setor socialmente mais favorecido. É por isso que compartilhamos com Araújo (2003), quando observa que essa hierarquização de prestígios entre os setores não passa de mais um sintoma do grande divórcio existente entre os indivíduos oriundos de realidades mais privilegiadas socialmente e o povo.

Segundo Santos (1993), ao longo da história, os setores socialmente prestigiados desenvolveram um universo de legitimidade própria, expresso pela filosofia, pela ciência e pelo saber produzido e controlado em instituições da sociedade, tais como a universidade, as academias; enquanto os setores populares, se, por um lado, partilharam de um processo social comum, por outro, apesar de coexistirem diante dos mesmos contextos históricos, nunca detiveram o controle de nada. Assim, se essa produção cultural é resultado dessa existência comum, ou seja, é um produto da história coletiva, seus benefícios e seu controle repartem-se desigualmente.

Segundo as palavras de Canclini (2003), apesar da hibridização, diante da fluidez das comunicações, facilitar a apropriação de inúmeros elementos culturais, isso não significa dizer que, de fato, estamos preparados para aceitar a diferença cultural em nosso universo. É por isso que se torna evidente a distinção com que a intelectualidade hegemônica tende a encarar o repertório da música brega. A inferioridade atribuída pelo setor intelectual à música brega, por exemplo, mostra o reflexo dos mecanismos de poder impostos por determinadas concepções das realidades socioculturais sobre as outras. Isso demonstra que, apesar de compartilharmos um contexto de trocas intensas entre as diversas culturas, os segmentos sociais ainda se encontram distribuídos desigualmente na sociedade.

Enfim, apesar de ouvirmos, comumente, discursos referentes à inclusão social e à diversidade cultural, ainda nos encontramos diante de uma sociedade que hierarquiza socialmente seus indivíduos, dando prestígio a uns e retirando os direitos políticos, econômicos e estético de outros. Como observamos, as formas de capital, apropriadas pelos diversos setores na sociedade, atuam como ferramentas de distinção e legitimação dos mais variados campos sociais. É por isso que o capital apropriado pelos setores intelectualizados tende a dar um valor negativo a determinadas produções, isso por que as preferências culturais se inserem em um contexto que possibilita a representação, de sentidos e de valores socialmente codificados e legitimados, a partir dos fluxos de capital simbólico traduzidos em discursos e práticas de determinados grupos sociais.

Assim, mesmo que o universo da música brega possua atualmente uma autonomia estética e uma identidade musical, os discursos contruídos pelos setores da intelectualidade hegemônica, ainda tendem a encarar a música brega de forma muitas vezes preconceituosa, ou como uma música esteticamente inferior.

Ao abordar a construção da sociedade autoritária no Brasil, Chauí (1986) observa que a sociedade sempre se organizou de forma hierarquizada. É importante notar que, para esta autora, essa relação torna-se dependente da classe dirigente. Não é por acaso que a relação de hierarquia se utiliza da violência simbólica, fazendo dela a regra da vida social e cultural. Segundo Chauí (1996), em uma sociedade autoritária como a brasileira, a verdade tende a ser um fenômeno existente apenas da classe média para cima. Para baixo, não há indivíduos, apenas setores socialmente menos favorecidos que não têm direito a voz. Em outras palavras, a intelectualidade hegemônica posiciona-se muitas vezes de forma impositiva, utilizando-se de meios coercitivos, e conservando-se, assim, a característica de uma sociedade que se distribui de forma vertical através das formas de autoridade.

Fontanella (2005) nos chama a atenção para o fato de que, enquanto não houver um esforço sistemático, por parte da academia, de aproximação das sensibilidades estéticas oriundas de setores menos favorecidos, que negociem seus valores culturais, os discursos que a categoria hegemônica organiza serão cada vez mais apropriados para a fundamentação da exclusão social, pois esses discursos tendem a apagar os condicionamentos que constituem o gosto do público consumidor da estética da música brega, depreciando as insistências desse público em suas formas estéticas. Gramsci, ao fazer uma análise muito pertinente da relação entre os setores acadêmicos e as manifestações populares, observa que “as academias são o símbolo, ridicularizado frequentemente com razão, da separação existente entre alta cultura e a vida, entre os intelectuais e o povo”. (1985, p. 125)

2.3 Da Água para o Vinho ou para o Vinho de Água?

Quando nos referimos à condição de inferioridade na qual a música brega se encontra, isso não significa dizer que seus artistas, ao longo da história de suas carreiras, não tenham assumido uma colocação de prestígio no cenário musical. Mauro (2009) observa que os parâmetros de bom e mau gosto mudam com o passar do tempo e têm a ver com as necessidades estéticas de representar os valores em voga de uma época.

De acordo com o fascículo “História do samba” (s/d), por exemplo, atualmente o samba se tornou um gênero musical aplaudido e valorizado, mas já foi perseguido pelas classes dominantes do século passado, por ser visto como um divertimento profano e cultural do negro. No entanto, posteriormente, o samba vai adentrando as mansões, vai ganhando espaço nas rádios, conquistando os palcos dos teatros, as principais vitrines, os salões etc. Só para se ter uma ideia dessa transição de uma posição de exclusão para um espaço de legitimação social, Silvio Caldas chegou a levar o samba para o aristocrático palco do Golden Room, do Copacabana Palace, com um conjunto liderado por Cartola.

Segundo Zan (2001), o samba, alvo de preconceitos de intelectuais e setores da classe média, em décadas anteriores, foi se transformando gradativamente em um símbolo nacional. Depois que o samba foi deixando seus lugares de origem, passando a circular pelos espaços frequentados pela classe média carioca, ele foi perdendo sua denominação de rusticidade e passou por um processo de refinamento e intelectualização. O que podemos observar nessa análise de Zan (2001) sobre o samba, é que essa estética deixa de ser concebida como uma música desqualificável, para ser considerada a verdadeira música popular.

Outro exemplo, podemos encontrar com a música sertaneja. Segundo Caldas (1987), Tom Zé, quando era integrante da Tropicália, convidou a dupla Paixão e Laçador para compartilhar o palco com ele. Com essa atitude, recebeu severas críticas dos especialistas do gosto. No entanto, depois que os tropicalistas passaram a ser vistos como revolucionários e criativos, além de prestigiarem ao mesmo tempo a música sertaneja, os críticos passaram a rever seus conceitos. Depois disso, a música sertaneja passou a se expandir para um público mais elitizado da classe média de São Paulo.

Em uma entrevista aplicada por Araújo (2003) a Luiz Ayrão, este artista observou que em tempos atrás, as obras de Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga eram desmerecidas pela crítica. De acordo com Luiz Ayrão, Lupicínio Rodrigues era considerado um crioulo e cantor de putas; já Luiz Gonzaga era ridicularizado por ser considerado um cangaceiro que cantava baião, devido ao seu chapéu de couro e ao sotaque nordestino. Araújo (2003) ressalta que artistas, como Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga, só tiveram reconhecimento da crítica das

elites culturais do país, quando o período de maior sucesso de cada um deles já havia terminado. Luiz Gonzaga, por exemplo, já era um ídolo popular desde os anos 40, mas só começou a obter algum prestígio, a partir do fim da década de 60, quando artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a destacar a importância de sua obra.

De acordo com Araújo (2003), também Cartola e Nelson Cavaquinho só começaram a ser valorizados muito tempo depois. Cartola, por exemplo, na década de 50 era lavador de carros, e só na década de 60, quando a chamada vertente da tradição vai recuperar a geração de artistas da qual Cartola fez parte, é que ele começa a ter sua obra apreciada pelos setores intelectualizados. Segundo Araújo (2003), Geraldo Pereira, atualmente reconhecido pela crítica como uma referência do samba brasileiro, morreu esquecido nos anos 50.

As canções de Noel Rosa, Orlando Silva, Mário Reis, Silvio Caldas, Carmen Miranda e Francisco Alves não eram vistas com bons olhos pela crítica, e, por isso mesmo, sequer eram comentadas no meio jornalístico. Araújo (2003) observa que, naquele momento, os jornalistas e a crítica faziam análises de trabalhos musicais legitimados pelos setores prestigiados daquele contexto, como as chamadas músicas clássicas, as operetas e as peças de canto lírico. Araújo (2003) chama a atenção para o fato de que também o jazz, inicialmente restrito aos guetos negros, posteriormente ganha espaço nos locais frequentados pela elite branca, em palcos de grandes teatros, sendo hoje reconhecido pelos críticos como a melhor música do século XX.

Ao falar sobre a música “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, Araújo (2003) atenta para o fato de que esta canção passa a ser valorizada pelo setor intelectualizado, a partir do momento que Caetano Veloso, em seu show “Circuladô”, ao rememorar seu tempo vivido no exílio, comentou a respeito dessa composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Por causa disso, uma música que, até então, não era nada significativa, passou a ser ovacionada, além de ter recebido elogios no caderno de cultura do jornal *O Globo*, como um clássico do cancionário popular. A partir desse momento, Roberto e Erasmo alcançaram maior aceitação por parte de determinados setores que ainda manifestavam resistências às suas obras.

Segundo Araújo, a crítica que classifica e organiza o discurso sobre qual música deve ser considerada legítima, desconsidera a música brega pelo fato dela não pertencer nem à tradição nem à modernidade. Enquanto a vertente da tradição faz uma “defesa intransigente de uma música popular brasileira ‘autêntica’, ‘pura’” (2003, p. 339); a vertente da modernidade entende “os compositores modernos como aqueles que deram um passo à frente” (2003, p. 343). De acordo com Araújo (2003), será entre essas duas vertentes que, a

partir de meados da década de 60, o público de classe média e formação universitária passará a eleger os cantores de sua preferência, ou seja, a vertente da tradição relacionada às produções musicais anteriores a 1945, e a vertente da modernidade, relacionada às produções musicais posteriores a 1958.

Portanto, a música brega é toda música que não se encontra classificada entre essas duas vertentes. É por isso que, segundo Araújo (2003), a música brega não é encarada como uma música importante para ser selecionada ao repertório da música brasileira. Porém, acreditamos que essa perspectiva trazida por Araújo (2003) não é de todo sustentável. A música brega é excluída do repertório da música brasileira por não se encontrar entre a tradição e a modernidade, ou será que a música brega, assim como os demais gêneros musicais, não é valorizada enquanto estética musical até o momento em que ela passa a ser apropriada pela intelectualidade hegemônica?

Bonfim (2005), por exemplo, observa que canções que foram interpretadas em vozes de artistas que eram considerados bregas, como Márcio Greyk, Lílian, Reginaldo Rossi, por estarem sendo interpretadas por artistas que não são considerados bregas, como Lenine, Zeca Baleiro, Mundo Livre, Otto, Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto, Chico César, provocam o que ele chamou de revisão dos estereótipos construídos historicamente. É importante chamar a atenção para o fato de que tais valores passam a ser considerados como parâmetros válidos, a partir do momento em que o setor oriundo da intelectualidade hegemônica legitima se determinado artista ou obra devem ser aceitos ou não.

Um outro exemplo que ilustra melhor o nosso ponto de vista, é o caso de Odair José. Este artista, no momento em que tinha como consumidor um público composto, na maior parte, de pessoas oriundas de setores sociais menos favorecidos, foi taxado pela crítica, da época, com inúmeras características pejorativas, tais como: “Cantor das empregadas”, “Bob Dylan da Central”, dentre outras. Entretanto, mesmo tendo recebido todas essas denominações, bastou que sua biografia e sua obra fossem discutidas, em maior profundidade, por Araújo (2003), no livro “Eu não sou cachorro, não”, e o trabalho de Odair José fosse lembrado por cantores apreciados pela intelectualidade hegemônica, como Paulo Miklos, Pato Fu, Zeca Baleiro, Mombojó, Mundo Livre S/A, dentre outros, em um álbum chamado “Vou Tirar Você Desse Lugar – Tributo a Odair José”, que este artista passou a ser aceito pelo público dessa intelectualidade.

No blog de Pedro Alexandre Sanches (2008), Odair José ao ser questionado se o livro de Paulo César Araújo e o cd que fez um tributo a seu trabalho acabaram com os preconceitos a sua música, obtém do artista a seguinte resposta: “o resultado me agradou muito. Para

minha carreira vai ser muito bom, já está sendo. Tanto o livro do Paulo como esse tributo só vêm a me ajudar. [...] Se houver um trabalho em cima desse disco, pode trazer grandes resultados. Só vai valorizar meu trabalho. Aliás, já valorizou”. A *Revista Época* (2008), assim comenta a respeito de Odair José: “andou em baixa nos anos 80 e ficou calado nos 90. Volta a ecoar. Aprisionado nas últimas duas décadas na cela pulverizante do brega, está virando cult”.

Citando novamente trechos da entrevista de Odair José no blog de Pedro Alexandre Sanchez (2008), encontramos a modificação do público. Odair diz claramente que, atualmente, sua produção musical é voltada para um público de classe média, mesmo admitindo que seu trabalho nunca se preocupou em pertencer a um público intelectual, nem em propor construções com complexidades temáticas. Odair José comenta que, atualmente, é muito mais fácil cantar para indivíduos que se encontram profissionalmente em posições de maior prestígio social. Assim o artista se posicionou na entrevista: “tenho percebido que tenho cantado mais para o cara que é o gerente do banco, que tem o comércio dele, que está com a vida mais resolvida. Sei que a gente canta em lugares ótimos e percebe que é para pessoas até esclarecidas”.

Outro exemplo é o do cantor e compositor Fernando Mendes. O site da Musizcity (2008) diz que Fernando Mendes, por ser adjetivado como um cantor de música brega, sentiu dificuldades em participar de programas mais sofisticados de TV, porém este artista atualmente é encarado de outra forma, uma vez que teve sua biografia, também pesquisada por Paulo César de Araújo no livro “Eu não sou cachorro, não!”, e seu hit “Você não me ensinou a te esquecer” ter sido interpretado por Caetano Veloso. Como ele mesmo disse, em uma entrevista a Borges (2008), publicada na *Revista Crítica*, sobre o seu atual reconhecimento: “tudo isso é por causa de um filme, ‘Lisbela e o prisioneiro’, que felizmente é sucesso, e a música também é sucesso com o Caetano, na trilha sonora”. Ainda na entrevista feita por Borges (2008), Fernando Mendes disse que estava fora da mídia, porém, com o sucesso de Caetano com a sua música, as gravadoras relançaram muita coisa.

Divulgado em seu site oficial (2008), percebemos que o reconhecimento que este artista obteve com a gravação da música por Caetano Veloso, fez a canção ganhar alguns prêmios de grande importância. Em relação ao sucesso da música e ao reconhecimento da carreira de Fernando Mendes, a canção foi prêmio da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) e recebeu o Prêmio Villa Lobos. Além disso, a canção foi indicada para o Grammy Latino 2004 e rendeu ainda mais prestígio e reconhecimento à sua carreira. Sua

posição assumiu tanto prestígio, que Fernando Mendes propôs o projeto de lançar um DVD ao vivo, com a participação de cantores consagrados da MPB.

São vários os exemplos de artistas denominados de bregas que foram tratados com descaso e que passaram a assumir o título de “cults”, tendo seu trabalho reconhecido e apropriado pela intelectualidade hegemônica. Waldik Soriano, por exemplo, foi mais um desses exemplos. Além de também ter tido sua biografia pesquisada no livro “Eu não sou cachorro, não!”, esse artista ganhou um documentário, dirigido por Patrícia Pillar, chamado “Waldik – sempre no meu coração”, que estreou no “Festival É Tudo Verdade”, além de ter gravado um DVD do show, ao vivo, também dirigido pela própria Patrícia Pillar e lançado pela Som Livre. Ao ser questionado pelo site da Globo (2008), se ele tinha recebido críticas da imprensa pelo seu trabalho, Waldik respondeu: “demais. Mas foi outro tempo. Hoje a crítica está mais cuidadosa”.

Mesmo admitindo que atualmente muitos artistas e muitas bandas se assumam enquanto seguidores da vertente da música brega, acreditamos que o termo brega, enquanto uma denominação voltada a adjetivações relacionadas à inferioridade musical, só existe quando os artistas representantes desse universo não são aceitos no cotidiano do acervo musical da intelectualidade hegemônica, e não por que não pertençam à tradição ou à modernidade. Como atentou Cabrera (2007), o rótulo de brega pode ser transitório e dirigido a alguém, apenas em determinados momentos.

Portanto, a música brega tende a ser desqualificada pelos setores intelectualizados quando ela ainda não se encontra agregada ao repertório da intelectualidade hegemônica. Como mostramos, artistas, antes excluídos, quando passaram a ter seus trabalhos incluídos no repertório da intelectualidade hegemônica, passaram a ser concebidos de outra forma, conquistando um reconhecimento desse setor.

Assim, acreditamos que a questão mais pertinente a ser feita é a seguinte: será que mesmo que essas produções musicais sejam legitimadas pela intelectualidade hegemônica, significa dizer que, de fato, elas passaram a ser mais valorizadas por esse setor? Em outras palavras: será que esse setor intelectualizado, ao se apropriar dos repertórios populares, está de fato respeitando e valorizando as produções musicais desse setor socialmente menos favorecido?

Acreditamos que a aceitação de determinados artistas, antes de representar um respeito aos seus trabalhos e aos setores que geralmente os consomem, sinaliza para a necessidade que a elite intelectualizada tem de se apropriar dos trabalhos para teatralizar um suposto respeito aos setores subalternos, com o intuito de negociar uma relação socialmente

mais “igualitária” entre os diversos setores sociais. De acordo com Bourdieu (2007), pelo fato da legitimidade que lhes é reconhecida, os setores privilegiados, como forma de fazer com que suas disposições e interesses hierárquicos permaneçam desconhecidos aos setores populares, costumam jogar uma forma de jogo indefinido dos gostos, relativizando as diferenças estéticas, para, de forma velada, legitimar suas verdadeiras pretensões.

Ou seja, é de profunda importância que o setor que detém o monopólio estético mostre uma forma horizontalizada de lidar com os setores socialmente menos favorecidos, visto que, para o setor intelectual preservar o seu poder, é necessário que ele consiga consolidar formas de aliança para estabelecer uma relação de confiança com esse setor subalterno. Porém, por outro lado, a intelectualidade hegemônica, apesar de se apresentar de forma igualitária ao setor popular, necessita velar a sua necessidade de manter os setores desprestigiados preservados em suas posições na hierarquia social, uma vez que a mobilidade desse setor na escala social implicaria concorrência entre os agentes, além de desestabilizar os cânones tão bem preservados e legitimados pelo setor detentor de prestígio simbólico.

É por isso que acreditamos que essa apropriação de uma dada manifestação cultural popular se faz apenas no momento em que a relação do público não mais se manifesta com tamanha intensidade em relação a determinada obra. Como ressaltou Certeau (1995), as manifestações populares, quando deixam de ser mais intensas em seu meio, o domínio popular cessa de ser um mundo inquietante para os setores intelectualizados. Em outras palavras, faz-se necessário que o setor intelectualizado perceba que determinada manifestação popular não seja mais capaz de provocar qualquer tipo de concorrência, ou uma possível proximidade de seus cânones estéticos legitimados, para que determinada manifestação seja apropriada por esse setor.

Certeau (1995), ao discutir a literatura de *colportage*, um tipo de literatura consumida pelo povo em geral, entre os séculos XVII e XVIII, observa que a cultura dita popular diz respeito a uma ação não-confessada. Conforme acredita Certeau (1995), a cultura popular passa a ser um objeto de interesse por que seu perigo foi eliminado. Em outras palavras, a erudição, quando posta a serviço da cultura popular, assume uma postura populista, desenhando por trás dos discursos “bem intencionados”, de preocupação com o registro das produções populares, uma outra relação de poder estabelecida entre as massas e a elite. No entanto, o mesmo poder continua, visto que o saber permanece ligado a um poder que o autoriza.

De acordo com Bourdieu (2007), os setores privilegiados, com o seu objetivismo populista, colocam-se à distância das classes populares, estabelecendo, ao mesmo tempo, a

oportunidade de experimentar a relação do que ele chamou de proximidade distante, pela nostalgia populista com as manifestações desses setores subalternos. Ou seja, a relação estabelecida entre os setores intelectualizados e os setores populares, se, por um lado, constitui um objeto de contemplação que os une, por outro, constitui-se em uma forma de comiseração pelo espetáculo do povo, o que leva ao afastamento social.

Para Certeau (1995), se, por um lado, há a necessidade dos setores intelectualizados em manifestar respeito pelas produções populares, isso não significa dizer que a distinção entre o povo e a elite cultural tenha se acabado, visto que, para este autor, a elite intelectual pretende fundar um novo tipo de relação de poder. Segundo Certeau (1995), existe uma necessidade da classe média de se reproduzir e se idealizar na imagem que pretende oferecer de si própria ao povo. É por isso que Certeau (1995) atenta para o fato de que o setor intelectual, ao buscar uma literatura vinculada a uma dita cultura popular, através de sua curiosidade, não procura reencontrar o povo, pois a história, a escrita e os objetivos são resultados de suas tentativas de classe.

Bourdieu (2007), ao falar sobre a escolha de determinados signos que são selecionados pelos setores intelectualizados, ressalta que essa valorização pelas produções populares só pode contar com a escolha de determinados signos que, em cada momento, dizem o que deve e o que não deve ser feito ou visto. Porém, mesmo sendo selecionados para serem prestigiados, os signos nunca escapam da hierarquia da legitimidade, uma vez que eles mentem sempre a aparência daquilo que são; mentem por que sempre são colocados como simples substitutos dos bens considerados legítimos.

Mesmo que determinados trabalhos musicais sejam apropriados pela intelectualidade hegemônica, e, através dos discursos intelectualizados, associados a uma forma de respeito desse setor às produções populares, na verdade, tais apropriações não passam de meros objetos visualizados de forma estereotipada, já que vivemos em uma sociedade caracterizada pela divisão de classes, o que leva o setor intelectualizado a manter a velha distância social, fruto de uma sociedade de natureza segregadora. É por isso que, de acordo com Certeau (1995), a cultura popular passa a ser vista por essa elite intelectual como uma manifestação que se adorna com os enfeites do exotismo, uma vez que, para evitar novos conflitos e resistências ilustradas pelas manifestações populares, a dita cultura popular valorizada por essa elite fica preservada em uma espécie de confinamento cultural. Em suma, a cultura popular deve se encontrar acomodada como garantia da preservação dos cânones legitimados pela elite intelectual.

José (2002), por exemplo, mostra que, como forma de levar o setor popular a acreditar que desfruta de uma respeitabilidade social, o setor socialmente privilegiado apropria-se desses artistas e de suas produções, mas naquilo que ela denominou de “Altars do Gosto”. Para José (2002), nesses Altars do Gosto, os segmentos baixos da sociedade veem alguns de seus símbolos sendo promovidos junto aos demais segmentos sociais, promoção que é sempre vista como resultado do melhor da tradição de nosso povo e de nossos artistas. Ao observarem seus símbolos transitando em espaços frequentados por setores sociais bem-sucedidos, os setores populares passam a acreditar que conseguirão atingir uma ascensão social, porém os setores dominantes mantêm apenas esta ilusão, já que não possibilitam a esses setores socialmente excluídos atingir uma mobilidade na hierarquia social. No final das contas, o que o setor privilegiado possibilita aos setores subalternos é a ilusão do reconhecimento social.

Como se nota, a maneira como se legitima determinado gênero musical torna-se importante, desde que o monopólio do setor intelectualizado tenha toda a possibilidade de impor e de selecionar tudo aquilo que não comprometa a própria legitimidade dos seus sistemas de cânones, preservando o valor distintivo que lhe confere a referência e a distribuição dos poderes entre as classes. Portanto, o valor dado a determinados gêneros musicais varia de acordo com cada momento, desde que essas manifestações populares fiquem submetidas às hierarquias da legitimidade, que têm, como função, classificar e selecionar tudo aquilo que não venha a desestabilizar os sistemas de cânones impostos pelos setores intelectualizados.

Se, por um lado, os artistas, ao atingirem um grau de reconhecimento do setor intelectualizado, aparentemente evoluem da “água para o vinho”; por outro, os trabalhos musicais desses artistas não passam do que chamamos de “vinho de água”, pois, antes de serem apropriados pela simples atribuição espontânea de respeito e admiração por parte dessa intelectualidade, são tomados de forma violenta por essa categoria hegemônica.

CAPÍTULO III:

A MÚSICA BREGA EM ARACAJU

Ao discutirmos a música brega no contexto mundializado, observamos que se torna impossível determinar com clareza as linhas limítrofes desse intergênero musical, pois os gêneros musicais não mais assumem um caráter definido. As múltiplas referências culturais, oriundas de todas as partes do planeta, promovem uma miscelânea musical, visto que, na contemporaneidade, encontramos uma incessante troca entre o local e o global.

Um mesmo gênero musical pode se apropriar de diversas outras tendências musicais, agregando a seu repertório uma complexa rede de influências. O excesso sígnico musical, decorrente da pluralidade estética provocada por esse contexto, termina por compor uma complexidade rítmica e musical que proporciona uma sobreposição de tendências musicais, dificultando delinear-mos com exatidão as fronteiras da música brega.

Em se tratando do cenário da música brega em Aracaju, essa realidade se encontra bastante presente. Os artistas aracajuanos pertencentes à cena musical brega apresentam, em seus repertórios, inúmeras referências musicais. Essa pluralidade musical termina por formar um complexo mosaico de influências culturais. Percebemos que a infindável ramificação musical reunida em seus repertórios, ao mesmo tempo que agrega, ao universo da música brega, um riquíssimo arsenal de múltiplas referências, por outro lado, devido a essa multiplicidade musical, promove uma carência de definições precisas, inclusive por parte dos próprios artistas, que não conseguem delinear, com clareza, quais características de fato poderiam ser capazes de classificar, com exatidão, a fronteira da música brega.

No entanto, apesar de não conseguirmos chegar a um consenso, mesmo a respeito de qual artista ou banda poderiam ser considerados representantes genuínos da música brega, verificamos que esse gênero musical possui sua autonomia enquanto manifestação estética, apresentando algumas características que, apesar de não estabelecerem um quadro coerente e fechado, demarcam sua diferença em relação a outras tendências musicais. Tanto é que os artistas inseridos no cenário musical aracajuano, reconhecidos socialmente como bregas, não se recusam em admitir seu pertencimento a esse gênero musical.

Portanto, no universo da música brega em Aracaju, ao mesmo tempo em que não se consegue obter consenso no que diz respeito às características capazes de definir precisamente este gênero musical, a música brega é reconhecida socialmente, pois todos

opinam sobre o que, para eles, seja música brega. Provamos, assim, que, apesar da impossibilitados de defini-la com exatidão, todos têm, de certa forma, consciência de sua existência, do contrário sequer pensariam em elencar características para classificar esse gênero musical, ou mesmo a denominação música brega sequer existiria. Em suma: a música brega não se revela claramente, existindo assim como um fantasma, pela falta de consenso em determiná-la com exatidão, mas ela se manifesta, tornando-se visível.

Podemos notar também que, apesar do contexto mundializado propiciar uma incessante fusão musical, fazendo com que os bens culturais passem a transitar por diversas realidades, rompendo, assim, a antiga rigidez entre as chamadas manifestações eruditas e populares, a música brega, mesmo não mais se limitando a realidades de classe mais definidas, continua sendo uma música que, de forma geral, é gerada e mais consumida pelos setores socialmente menos favorecidos.

Assim, ainda que no contexto mundializado as identificações se expandam para além de suas fronteiras de classe, devemos reconhecer que existe um espaço de convergência no qual determinadas manifestações musicais são mais frequentemente consumidas. Esses espaços, mesmo articulados a um contexto fluido e de difícil de definição, possuem códigos que são compartilhados por determinados membros que vivenciam, de forma mais frequente, as experiências sentidas em uma dada realidade social.

Em se tratando da relação estabelecida pelos setores acadêmicos com a música brega, temos de reconhecer que, apesar da mundialização tornar indefinidos os limites de cada fronteira social, ainda existem mecanismos de distinção operando na demarcação dos setores sociais. Em outras palavras, mesmo circulando e influenciando outras realidades sociais, a música brega ainda se encontra excluída do cotidiano da intelectualidade hegemônica. Esse setor intelectualizado tende a enxergar a música brega como um universo musical sem nenhuma importância. A intelectualidade hegemônica, apesar de estar inserida em um contexto de trocas incessantes, mostra-se muitas vezes incapaz de compreender e respeitar uma opção musical que não se encontra em seu repertório.

Por falar em repertório, é importante reconhecer que, apesar da imensa mistura musical propiciada pela mundialização, determinadas músicas são geralmente mais apropriadas em determinados setores do que em outros, o que nos leva a reconhecer que os gêneros musicais ainda possuem, de certa forma, identificações localizáveis, inserindo-se especificamente em determinadas realidades socioculturais. De forma geral, mesmo sabendo que os bens culturais transitam por diversas realidades, a intelectualidade hegemônica traz,

como vivência musical, um repertório que não é comumente consumido pelos setores mais populares.

3.1 Os Artistas e a Música Brega

Vejam alguns depoimentos colhidos em entrevistas aplicadas aos artistas representantes da música brega. Primeiramente, vamos apresentar os depoimentos de Adalvenon. Adalvenon é um artista conhecido na cena musical sergipana como o bicho-papão da música brega. Ao ser questionado sobre o que seria música brega, Adalvenon assim se pronunciou:

A música brega é a música romântica, é a música de beber, é a música que bebe, é a música que leva público. Só um exemplozinho: Déjà vu, Calypso, tudo brega do Belém do Pará, porque a Calypso é brega puro. É a música que vende, que lota estádio, tá entendendo? A música brega é isso aí, povão! (...) Mas o brega hoje, todas as músicas hoje têm a linguagem brega (...). Se você analisar as letras, até as letras americanas, que são bobas, estão chegando, assim... Eu te amo. (...) Reginaldo Rossi, Calypso, Déjà vu é brega, Adalvenon é brega, a maioria daqui do Nordeste, todos nós somos bregas.

Percebe-se que Adalvenon, ao caracterizar a música brega, associa essa música como romântica, além de reconhecer que música brega é toda aquela música que consegue reunir um número grande de público. Além desses traços, verificamos, ao longo do depoimento dado pelo artista, que a música brega se encontra associada aos setores sociais menos favorecidos. A partir disso, percebemos que o artista consegue, não só identificar o território da música brega, como se reconhece como um artista representante desse gênero musical, ao dizer: “Adalvenon é brega”. No entanto, mesmo apresentando traços capazes de caracterizar esse universo musical, o que observamos, ao longo do comentário de Adalvenon, é uma generalização da música brega em relação aos vários estilos musicais. Como se vê, o artista frisa que “todas as músicas hoje têm a linguagem brega”. A partir disso, verificamos que as identidades musicais de cada gênero musical se agregam a outras, provocando uma ausência de fronteiras definíveis para os gêneros em geral. Adalvenon, ao falar sobre a sua história musical, assim se posiciona:

Eu gosto sempre de acompanhar o tempo, então eu passei pra o arrocha. Então, o meu público não aceitou muito esse negócio do arrocha (...) o arrocha é um bolero romântico, é um bolero mais acelerado, entendeu? O arrocha fala do beijo, do amasso, da

separação. Zezé di Camargo e Luciano seriam brega (...) Eles gostavam mais daquele brega que agora tá usando como pop brega, que é aquela batida tipo Calypso. (...) Por exemplo, as letras de pagode, as letras são bregas, tá entendendo? Então, nós somos bregas, mas não queremos admitir. (...) O brega é consumo, o forró é consumo, por que, na verdade, aquilo não é forró, aquilo é uma lambada caribenha misturada com uma batida brasileira. O forró mesmo é o que Luiz Gonzaga fazia, o Trio Nordestino, aquilo é forró.

Percebe-se através deste depoimento que Adalvenon mostra o quanto se preocupa em estar sempre atualizado, porém, ao falar a respeito de sua mudança rítmica, e mostrar a reação reprovativa de seu público, o artista considera, música brega, uma série de outras tendências rítmicas. Como podemos observar, o artista faz questão de salientar que Zezé di Camargo é brega, quando, na verdade, essa dupla é mais reconhecida como música sertaneja. Outro ritmo que o artista associou ao brega foi o pagode, além de mostrar uma associação do forró eletrônico com o brega. No entanto, para complicar mais ainda, para o artista, esse forró é uma mistura de lambada caribenha com uma batida brasileira.

A partir disso, podemos perceber que, apesar de classificar esse ritmo, que mistura lambada com batida brasileira, de forró, ao mesmo tempo define o forró como consumo e nega classificar esse gênero musical de forró, visto que observa: “na verdade, aquilo não é forró”. Em suma: ao mesmo tempo em que o classifica como brega, ele acredita que na verdade, o forró não passa de uma lambada caribenha com batidas brasileiras. Enfim: é lambada, música brega ou forró? Através deste depoimento, percebemos o quanto a mundialização, com sua transmutação musical incessante, dificulta delimitarmos com precisão o que é cada gênero musical.

Ao questionarmos quais as principais influências musicais de Adalvenon, para buscarmos compreender a heterogeneidade musical agregada à música brega pela mundialização, o artista assim se pronuncia:

Roberto Carlos foi um ídolo que na geração nossa influenciou muita gente, muita gente; não só eu como muito cantores. Eu também sou um fanático pela voz do Fred Mercury, do Steve Wonders, do Ray Charles (...) pra ouvir, se você chegar no meu apartamento, você vai encontrar Fred Mercury, Caetano Veloso, Gilberto Gil.

O que se nota é que, apesar do artista se admitir como representante da música brega, ele traz como influência, em seu repertório musical, artistas que não são reconhecidos como representantes da música brega. A partir disso, o que podemos observar é que, apesar do depoente estar convencido de ser um artista do cenário musical brega, ao compor suas letras e

melodias reconhecidas como bregas, ele não se utiliza necessariamente de referências musicais bregas. Essa miscelânea musical é fruto de uma realidade mundializada, na qual as identificações assumem uma natureza plural, possibilitando com que determinado gênero musical se aproprie de uma imensa constelação musical na construção de seu repertório.

Ao perguntarmos a Adalvenon sobre a sua história de vida, na tentativa de constatar a relação de identificação dos artistas bregas como geralmente oriundos dos setores sociais menos prestigiados, ele assim nos respondeu:

Eu começava a trabalhar, por exemplo, a minha mãe tinha um sonho que eu fosse mecânico. Veja só, aí ela me colocava pra trabalhar como mecânico e aprendi, e eu começava a cantar lá na oficina.

Através deste depoimento, podemos observar que o contexto de origem do depoente encontra-se nos setores menos favorecidos socialmente, além de perceber que esse artista exerceu, ao longo de sua vida, funções geralmente atribuídas aos indivíduos que se encontram socialmente em uma condição de menor prestígio. Sem optarmos por uma visão determinista, percebemos neste depoimento que, com uma certa frequência, a identificação do artista com a música brega, além de sua opção de criar trabalhos relacionados a essa estética musical, é construída através das experiências e vivências repercutidas em realidades sociais menos favorecidas.

Para continuarmos analisando a relação da música brega diante do contexto mundializado, vamos observar, a seguir, alguns depoimentos de Carlos Magno. Carlos Magno ficou conhecido na cena musical sergipana no momento em que sua música, “O terrorista do amor”, emplacou nas FM’s de Sergipe. Ao ser questionado sobre o que seria música brega, o depoente assim se manifestou:

A música brega é aquela onde você pode desaguar todos os seus sentimentos, sem medo de errar, sem pudores, sem rebuscamento nenhum; onde você pode desaguar os seus sentimentos de forma emotiva e de forma bonita, de forma musical.

Percebe-se que o artista, ao se referir à música brega, associa essa estética musical a uma música que possui uma linguagem simples, e que, através dessa simplicidade, ela é capaz de revelar coisas belas. Percebe-se também que o depoente observa que a música brega é uma estética musical que proporciona ao artista uma liberdade de criação e de sentimentos, visto que, como dito pelo artista: “é aquela onde você pode desaguar todos os seus sentimentos, sem medo de errar, sem pudores”. Assim, mesmo que a música brega possua

várias características, tornando difícil defini-la com exatidão, verificamos que a partir do momento em que os artistas apresentam seus pontos de vista a respeito dessa estética musical, é por que, mesmo sendo um território musical deslizante, a música brega se faz reconhecida enquanto uma expressão musical.

Ao questionarmos Carlos Magno se ele se reconhecia como um representante da música brega, ele assim respondeu:

Sou um artista conhecido na música brega. (...) De uma hora pra outra, eu comecei a descobrir a música brega e me apaixonei pela música do brega; pelas guitarras, pela guitarra chinfrim do brega, pelas temáticas românticas, por aquela coisa do amor desenfreado, do amor desmedido do brega.

O que podemos notar ao longo deste depoimento é que, além de se reconhecer como um representante da música brega, ao falar sobre como foi influenciado por essa estética musical, o artista elenca algumas características desse gênero, associando as temáticas da música brega ao romantismo exacerbado.

É importante observar que, além do depoente elencar algumas características que, para ele, definem o que seja música brega, e se reconhecer enquanto um artista pertencente ao cenário musical brega, ao pedirmos uma relação de artistas que ele considerava bregas, seu depoimento prova que, apesar de não conseguirmos entrar em consenso sobre quais artistas podem ser incluídos como nomes representativos do acervo musical brega, inevitavelmente optamos em classificar determinados artistas como bregas. Carlos Magno, ao fazer uma relação dos artistas entendidos por ele como representantes da música brega, disse:

Keymoni, Arnaldo Souza, Ivan Ravelli, daqui como músicos bregas excelentes. E, de fora, as minhas referências musicais eu já disse, Adelino Nascimento, Júlio Nascimento, Amado Batista, Lindomar Castilho e vários outros. Tem Bartô Galeno, Sandro Lúcio.

É importante ressaltar que, o fato de selecionarmos determinados nomes que acreditamos ser representativos da música brega, já implica admitirmos que, querendo ou não, visualizamos o universo musical brega, mesmo reconhecendo que esse universo não possui uma delimitação precisa.

Ao perguntarmos a Carlos Magno sobre a sua história de vida, com o intuito de tentarmos constatar a relação de identificação dos artistas da música brega aos setores sociais menos prestigiados, ele assim nos respondeu:

Um infância pobre na cidade de Frei Paulo, ouvindo Altemar Dutra, Núbia Lafayetti; ouvindo o ébrio Lindomar Castilho e várias outras, aquela que as pessoas ouviam na vitrola da minha mãe. (...) a minha mãe sempre teve uma bodega no interior, uma bodeguinha que vendia coisas pra sobreviver.

Podemos notar através deste depoimento do artista que a sua história de vida se encontra diretamente relacionada às experiências vividas pelos setores socialmente menos favorecidos. A partir dos dados trazidos pelo depoente, podemos perceber que, neste caso, a identificação musical do artista com a música brega encontra-se diretamente relacionada à sua realidade socioeconômica e cultural. Tanto é que, ao citar alguns artistas ouvidos em sua infância, Carlos Magno elenca justamente aqueles que tenderam a fazer parte do repertório dos setores mais populares e que estavam longe de pertencer aos hábitos corriqueiros dos setores intelectualizados. Este depoimento nos traz uma constatação importante, visto que, através dele, percebemos que, apesar do contexto mundializado diluir as barreiras sociais, disseminando seus bens culturais além das fronteiras fechadas de classe, o que observamos é que, querendo ou não, determinados gêneros musicais, como a música brega, por exemplo, são de certa forma gerados, vividos e consumidos pelos setores menos favorecidos.

Outro artista reconhecido como representante da música brega e que nos concedeu seu depoimento para este trabalho foi Ed Valentim. Ed Valentim é conhecido popularmente no cenário musical sergipano como “O PM apaixonado”. Ao perguntarmos a este artista, o que ele definiria como música brega, ele caracterizou esse gênero musical da seguinte forma:

Música brega é você tá com uma menina de lado, bonita, e você daqui a pouco dá aquele tom e faz uma música. A música brega é isso aí, tá com uma menina namorando em um bar, tá num passeio, qualquer lugar assim, num barzinho tomando cerveja.

Como se nota, a música brega, além de ser caracterizada enquanto melodia e temática, como vimos nos depoimentos anteriores, é também caracterizada de acordo com um determinado ambiente. No caso do depoimento trazido por Ed Valentim, a música brega é aquela música relacionada a uma situação na qual alguém se encontra diante de uma pessoa pela qual esteja apaixonado, em um bar, em um passeio etc.

Ed Valentim, ao ser questionado se ele se considerava um representante da música brega, responde afirmativamente. Transcrevemos, a seguir, seu depoimento em relação a essa pergunta:

Rapaz, eu me considero. Quando eu vou cantar, o público tudo gosta da minha voz. Eu faço bastante show nos bairros de Sergipe, aí o povo gosta quando eu canto. (...) Música brega eu gosto, esse arrocha que é música brega, sertanejo, eu gosto um pouco de forró, mas eu sou mais ligado à música brega, que é o arrocha na atualidade.

Percebe-se, através desse depoimento, que, além de se considerar um representante da música brega, Ed Valentim faz questão de reafirmar o seu gosto pela música brega. É importante notar que, neste depoimento, diferente das respostas concedidas por Adalvenon, a música brega, segundo Ed Valentim, é considerada como um gênero musical que se diferencia da música sertaneja. Outro gênero musical visto como diferente da música brega foi o forró. A partir desse comentário, o que notamos é que, classificações precisas, capazes de diferenciar universos musicais, como o forró e o sertanejo, da música brega, por exemplo, não conseguem atingir um consenso. Um exemplo claro está nos depoimentos de Adalvenon e Ed Valentim. A dificuldade em territorializar com exatidão os universos musicais é reflexo do excesso sógnico musical, proveniente dos incessantes diálogos musicais ocorridos em âmbitos locais e globais, estabelecidos pela mundialização, que termina por agregar, de forma excessiva, diversos gêneros musicais em um determinado universo musical.

Ao pedirmos a Ed Valentim que fizesse uma relação de artistas que ele considerava como representantes da música brega, ele nos apresentou os seguintes artistas:

Amado Batista, Reginaldo Rossi, o saudoso Adelino Nascimento – que é meu compadre –, Lindomar Castilho, Waldik Soriano.

O que podemos perceber até aqui, em relação aos depoimentos concedidos pelos artistas, é que, apesar da música brega não possuir classificações precisas, capazes de determinar um conjunto estático e coerente de características capazes de delimitá-la com exatidão, sua natureza, ainda que ambígua, configura-se, de certa forma, em determinados traços que se repetem, com mais frequência, nos discursos dos depoentes. Da mesma forma, as relações de artistas bregas apresentadas pelos artistas entrevistados provam que determinados compositores e cantores também se repetem com maior frequência. A partir disso, podemos começar a compreender que, apesar desse gênero musical se encontrar diluído, quando se trata de caracterizações precisas, mesmo diante desse perfil fantasmagórico, determinados traços se tornam mais frequentemente visíveis.

Ao ser questionado sobre sua história de vida e os repertórios que ele ouvia em sua infância, Ed Valentim assim se posicionou:

Eu trabalhava com meu pai no sítio, né? No povoado Ponta dos Mangues, município de Pacatuba. (...) Pescar, pescaria. Pescar no mar, pescando em barco. Trabalhava de plantar mandioca, colher a mandioca, fazer farinha; é... Tirar coco com eles, com meus pais. (...) Sempre desde criança gostava da música brega; ia pros barzinhos, com 13/14 anos, aí ficava ouvindo aquelas músicas de Lindomar Castilho, Bartô Galeno, Adelino Nascimento. Meu ídolo mesmo, que eu sou apaixonado pela música, é Adelino Nascimento.

O que podemos notar ao longo deste depoimento é que Ed Valentim é mais outro artista identificado socialmente como um artista representante da música brega e que é oriundo de setores sociais menos favorecidos. Como se nota em sua fala, este artista trabalhou com pescaria, além de colher mandioca, fazer farinha e colher cocos no sítio com seu pai. Ao falar sobre as músicas ouvidas durante a sua infância, Ed Valentim afirma, em seu discurso, ter uma identificação com a música brega, desde a infância. Percebe-se que, assim como nos depoimentos de Carlos Magno, Ed Valentim também trouxe, ao longo de sua história de vida, artistas que fizeram parte do repertório dos setores sociais menos favorecidos.

Assim, a música brega deve ser encarada atualmente como um gênero musical autônomo, pois o que observamos nos depoimentos colhidos é que essa música, apesar de ter agregado em seu repertório, uma infinidade de referências musicais, prova ser uma estética musical gerada, criada e consumida através das práticas estabelecidas por determinado setor social, marcando sua identificação neste âmbito.

Outro artista selecionado para conceder depoimentos a nosso trabalho foi Kara de Cobra. Kara de Cobra nasceu na cidade de Viçosa, em Alagoas, mas pertence atualmente à cena musical sergipana, já contando com três cd's gravados. Ao ser questionado sobre o que para ele seria música brega, Kara de Cobra assim respondeu:

A música brega, pra mim, é uma música que toca no coração das pessoas de verdade. Pra mim, o brasileiro é brega. Tem gente que faz "ah, não sei quê", mas sempre que tá com uma dorzinha de cotovelo é uma música brega que ele vai escutar. É uma música de amor. A música que toca no coração das pessoas; uma música que você escuta por sentimento. (...) Num show mesmo, quando eu canto brega, as pessoas "Essa é que é a música!"

O que se percebe ao longo do depoimento de Kara de Cobra é a associação da música brega a uma música que tem, como característica marcante, uma forte intensidade sentimental. Como mostrou o depoente, a música brega é aquela música que marca um contexto onde o ouvinte está sofrendo por amor. Como ressaltou Kara de Cobra, "sempre que

tá com uma dorzinha de cotovelo é uma música brega que ele vai escutar”. Além da temática associada aos dilemas amorosos, o que se percebe no depoimento do artista é que o ato de escuta da música brega se refere a uma escuta espontânea, uma vez que, a música brega se escuta por sentimento e toca os corações das pessoas. Observa-se que existem muitas caracterizações para esse gênero musical, no entanto, o aspecto que se relaciona à temática amorosa é bastante frequente, ao longo dos depoimentos. Como se nota, a música brega, por mais que tenha uma natureza ambígua, possui, de certa forma, uma identificação estilística.

Também questionamos a Kara de Cobra se ele se considerava um representante da música brega. O depoimento concedido pelo artista, assim diz:

Rapaz, eu me acho um representante sim. (...) Eu acredito muito no brega, na música brega, eu sou bregueiro mesmo também. (...) Faço um trabalho estilo vaquejada, que é um estilo bem parecido com o brega, porque é uma música que toca também no coração das pessoas. Mas faço brega e sei cantar música brega também. (...) eu vou falar um negócio pra você, eu admiro muito a música brega e não tenho vergonha de dizer que, pra mim, a música brega é a melhor música do mundo.

O que podemos constatar no depoimento de Kara de Cobra é que ele também se considera um representante da música brega. Nota-se, através desta fala, que a música brega, de fato, já possui sua autonomia enquanto gênero musical, pois, diferente de alguns momentos antecedentes, os artistas que compõem esse universo musical já se sentem parte dessa estética musical, o que prova que a música brega já possui sua marca enquanto gênero musical.

No entanto, apesar de reconhecermos a diferença que a música brega já conquistou em relação a outros gêneros musicais, percebemos, através deste depoimento, que o artista confunde algumas tendências musicais com a música brega. Como se observa, Kara de Cobra, apesar de reafirmar que, não só canta, como compõe música brega, associa o estilo vaquejada com a música brega, comparando, inclusive, os dois estilos musicais. Como já salientamos, essa dificuldade em definir de forma precisa os gêneros musicais deve-se à mistura de uma pluralidade de tendências que termina provocando uma sobreposição de influências rítmicas dessas várias tendências em um mesmo universo.

Ao elencar quais artistas o depoente considerava como representantes da música brega, Kara de Cobra classificou os seguintes artistas:

Um ídolo pra mim, Adelino Nascimento. Outro que eu gosto muito da música brega é Bartô Galeno. Tinha um também muito bom,

Borba de Paula (...) Aqui em Sergipe tem um bom exemplo também, Antonio Gomes.

Como fizemos questão de ressaltar anteriormente, percebe-se que, apesar da dificuldade em delinear com precisão a música brega, podemos constatar neste depoimento de Kara de Cobra, assim como nos depoimentos anteriores, que, de certa forma, alguns artistas terminam sendo elencados com determinada frequência. A partir disso, podemos observar que, mesmo não conseguindo determinar consensualmente quais artistas, de fato, pertencem ao seu universo da música brega, de certa forma há determinados artistas que já se encontram diretamente associados ao seu repertório, provando-se, com isso, que, querendo ou não, essa estética musical já possui uma identidade musical.

Ao ser questionado sobre as principais influências vistas como responsáveis pela construção de seu trabalho musical, Kara de Cobra assim se manifestou:

O estilo sertanejo, vem a seresta, vem o arrocha mesmo; o axé, que é um estilo que rola muito na Bahia; mas a gente canta de tudo um pouco; mas o estilo que eu mais me adaptei foi o forró, o forrozão estilo vaquejada. (...) que é o estilo de Kara Veia, conhecido no Nordeste inteiro, o rei da vaquejada; aquele estilo Alcimar Monteiro, que é conhecido no Nordeste inteiro também.

Percebe-se que Kara de Cobra traz, como influências importantes em seu repertório, uma complexa rede de referências musicais. É importante observar que, apesar do artista admitir que valoriza a música brega, assim como se reconhece como um representante desse intergênero musical, o que notamos, ao longo de seu depoimento, é que esse artista, mesmo compondo, cantando e fazendo shows de música brega, como ele mesmo frisou, mais acima, ele se mostra muito mais adaptável ao forró, principalmente ao forró de vaquejada. Além dessas estéticas musicais, Kara de Cobra agrega, ao seu repertório, a música sertaneja, o arrocha e inclusive a axé music.

O que podemos verificar, portanto, é que, apesar de Kara de Cobra se reconhecer como um artista da música brega, além de ser identificado por profissionais dos estúdios como representante desse gênero musical, o artista traz, em seu repertório, uma vasta gama de outras tendências musicais. Por isso, novamente podemos observar a diversidade musical agregada a um mesmo universo musical pelo contexto mundializado, o qual possibilita um complexo quadro de identificações musicais devido à natureza global dos diálogos com culturas de todas as partes do mundo.

Ao nos conceder um depoimento sobre a sua origem social, Kara de Cobra assim nos respondeu:

Trabalhei na roça, no começo a minha vida foi difícil. Até os dezoito anos eu nasci e me criei trabalhando na roça e com gado também, pois meu pai era vaqueiro da fazenda, e eu ajudava o meu pai na lida com o gado, a tirar leite das vacas de manhã. E a minha infância foi isso aí, não foi fácil. (...) desde criança que eu sempre me interessei pela música e nunca tive oportunidade, né? Meus pais não tinham condições de investir em mim e eu também tinha vontade de aprender a tocar alguns instrumentos, mas também não tinha condições de investir devido às dificuldades da minha família.

O que podemos verificar através do depoimento de Kara de Cobra é que, novamente, a identificação do artista ao universo da música brega encontra-se diretamente relacionada a contextos socioeconômicos e culturais. Assim, ao longo dos depoimentos concedidos até o momento, podemos observar que os artistas que se inspiram em produzir seus trabalhos tendo como influência a música brega, geralmente são provenientes de realidades sociais menos favorecidas. No próprio testemunho de Kara de Cobra, temos esta evidência. Este artista viveu uma realidade financeiramente difícil, não conseguindo, inclusive, realizar, mais cedo, seu grande sonho de investir na música e tocar algum instrumento. A sua realidade de origem é marcada cotidianamente por uma experiência diretamente vinculada à pobreza. No caso de Kara de Cobra, este artista trabalhou na roça, tirando leite de vaca, sendo, seu pai, o vaqueiro da fazenda.

Leninha Leite foi outra artista entrevistada a respeito da música brega, tendo sido integrante da banda “Deuses do Arrocha”, uma das mais conhecidas do cenário musical popular de Aracaju, atualmente vocalista da banda “Deixa pra lá”. Ao ser questionada sobre o que para ela seria música brega, essa depoente nos deu a seguinte resposta:

O que vai diferenciar a música brega das demais é por que ela tem uma linguagem aberta: ela fala de corno, ela fala do uso popular, a gaia, e a batida do ritmo é diferente. Então, ela é tipo uma mistura do bolero com a seresta, e se tornou música brega por ter tomado essa dimensão e a liberdade de expressão de falar, entendeu? É aquela coisa, você fala de traição, fala de gaia, nas coisas mais simples do mundo.(...) Quando se fala em música brega, você já direciona a um bêbado e a uma mesa de bar. Então, eu acho que a música brega, ela lembra dor de cotovelo; pra mim, é direcionada totalmente a quem está sofrendo por paixão.

Nota-se, através deste depoimento, que, para Leninha Leite, a música brega possui características capazes de distingui-la dos demais gêneros musicais. Como bem observou a

depoente, a música brega possui um ritmo diferenciado das outras tendências musicais. Ainda conseguimos perceber em seu depoimento que a música brega também se encontra associada a uma linguagem de fácil apreensão. Como disse Leninha Leite, a música brega possui uma linguagem aberta e usa geralmente termos populares. Assim como foi observado por Carlos Magno, a música brega, para esta depoente, caracteriza-se pela liberdade de expressão que ela possibilita ao compositor. Outro traço, também compartilhado pela artista, em relação a outros depoimentos, está na temática romântica. Assim como salientou Kara de Cobra, a música brega, para Leninha Leite, está diretamente ambientada nas circunstâncias de quem está sofrendo por uma paixão.

Ao ser questionada se ela se considerava uma representante da música brega, Leninha Leite nos deu o seguinte depoimento:

Eu me considero, me considero entre aspas (...) às vezes as pessoas falam “Ah, uma música brega”; não é que a música é brega, a música é romântica, fala de coração, fala de amor, fala de traição, como todos os ritmos. Existe (a música brega) porque tá aí, as pessoas comentam, as pessoas falam. Mas existe, é como falei, a música brega não é o brega, mas por você ser livre pra se expressar. Dizer que é corno, levou gaia, e é isso. (...) então eu acho que não existe aquela coisa do “isso aqui é brega e isso aqui é chique”, música é música e pronto. (...) eu tô na Banda Deixa Pra Lá que, hoje, eu intitulei num ritmo que eu não diria brega, mas sim um ritmo arrocha. Já cantei forró, já cantei calipso, já cantei axé, já cantei pagode e, agora, estou cantando arrocha.

O que observamos neste depoimento é que, apesar da artista se considerar uma representante desse gênero musical, além de admitir que a música brega possui uma linguagem rítmica e temática que vai diferenciá-la de outras músicas, como disse mais acima, percebe-se que ela deixa clara sua dúvida sobre o que, de fato, poderia ser a música brega. Ao mesmo tempo que Leninha Leite se reconhece como uma artista vinculada ao repertório musical brega, ela sente a necessidade de confirmar o seu pertencimento a esse gênero musical, fazendo questão de considerá-lo “entre aspas”.

Se, mais acima, ela elenca algumas características que, em seu ponto de vista, podem definir o que seja música brega, neste último depoimento, Leninha Leite faz questão de ressaltar que a música brega não é de fato brega, e, sim, uma música romântica. Ao falar sobre a sua banda atual, a depoente mostra que o ritmo da banda “Deixa pra lá”, não é brega, mas arrocha. Como se pode perceber, Leninha Leite, diferente de Carlos Magno, Adalvenon e Ed Valentim, classifica o arrocha como um ritmo que não se compara à música brega. Ao

mesmo tempo, Leninha Leite refere-se ao forró, ao pagode, ao axé, ao arrocha e ao calipso como ritmos independentes da música brega. Assim, podemos verificar que, apesar da música brega ser reconhecida, pela depoente, como um gênero musical que possui uma identidade própria, diferenciando-se dos demais, não podemos deixar de observar que a música brega é difícil de ser reconhecida enquanto tal.

Enquanto em alguns depoimentos percebemos a associação do forró e do pagode à música brega, como no caso de Adalvenon, em Leninha Leite é nítida a falta de precisão em seu discurso para delimitar o que de fato podemos considerar como música brega. Além disso, ao mesmo tempo em que a artista admite pertencer ao universo musical brega, mais adiante, ela refuta a própria afirmação, dizendo que a música brega é a música romântica, complicando, posteriormente, mais ainda a sua visão, ao dizer que não existem músicas x ou y, mas músicas. E finalmente, para obscurecer mais ainda o seu depoimento, no mesmo instante em que ela acredita que o que existe são músicas, e não classificações distintas entre elas, Leninha Leite faz questão de ressaltar que canta músicas ligadas ao ritmo arrocha, assim como cantou músicas associadas ao pagode, ao forró e à axé music.

Em outras palavras, ainda que negue as classificações musicais, Leninha Leite inevitavelmente enquadra as músicas em determinados gêneros. A partir deste depoimento, podemos observar uma questão que foi vista por nós, ao longo deste trabalho. Mesmo admitindo que, diante do contexto mundializado, os gêneros musicais não apresentem definições precisas e separadas, devemos reconhecer que, fatalmente, pela necessidade de criarmos códigos de orientação para as nossas escolhas, a música brega e os demais gêneros musicais existem, visto que, querendo ou não, classificamos estes universos musicais, ainda que na contemporaneidade, eles assumam a natureza de intergêneros, uma vez que extrapolam os limites de suas fronteiras musicais.

Ao ser questionada sobre suas referências musicais, Leninha Leite elencou os seguintes artistas:

Eu gosto muito de Ivete, eu gosto de Caetano, eu gosto de Djavan, eu gosto de Gal, Maria Bethânia, eu gosto de Kid Abelha. Hoje eu não posso dizer que gosto de um ritmo em específico, eu gosto de tudo, música pra mim é tudo. Então, não importa se é o forró, se é o brega, se é o rock, se é o sertanejo, a MPB, eu curto tudo; eu curto tudo, o axé; de tudo eu curto um pouco, e de todas essas linhas de ritmos eu tenho um predileto.

Apesar de Leninha Leite se reconhecer como representante da música brega, além de sentir a necessidade de reafirmar a existência desse gênero musical, como vimos mais acima,

ela traz, em seu repertório, uma rede complexa e plural de influências musicais e de muitos ritmos diferentes de artistas que não necessariamente são considerados como artistas vinculados ao universo musical brega.

É importante observar que, através de seu depoimento, Leninha Leite nos mostra uma postura muito evidente das identificações musicais no contexto mundializado, que é a escuta plural. Como bem demonstrou a artista, ela não se prende a determinados artistas ou gêneros musicais: “de tudo eu curto um pouco, e de todas essas linhas de ritmos eu tenho um predileto”. É a partir dessa miscelânea agregada ao repertório dos artistas, que passamos a ter dificuldades em definir com clareza e exatidão quais características precisas podemos articular à música brega, assim como em classificá-la em um gênero musical. Leninha Leite, por exemplo, é uma artista que representa o universo musical brega, no entanto, constrói o seu trabalho, considerado brega, através de uma infinidade de influências musicais, que agrega a seu repertório, e que são responsáveis pela construção de seu produto musical final.

Ao questionarmos Leninha Leite sobre sua história de vida, percebemos que o depoimento dado por ela se distingue dos artistas anteriormente citados. Vejamos:

(...) já nasci vivendo música. Assim, eu nunca trabalhei com outra coisa, já estudei; estou agora fazendo cursinho que eu vou fazer faculdade pra educação física, pois também amo academia. Mas trabalhar, eu nunca trabalhei em nada, só em música.

Como se pode notar, Leninha Leite, ao contrário dos outros artistas, não vivenciou uma realidade socioeconômica desfavorável. Em seu discurso, a artista diz nunca ter trabalhado em nada, a não ser na música. Outro fator importante e que deve ser ressaltado está no fato de que, diferente dos outros artistas, Leninha Leite sempre teve oportunidade de levar seus estudos adiante, tanto é que prossegue fazendo cursinho para o vestibular para Educação Física. Através disso, podemos verificar o ponto referente à difusão da música brega para todas as esferas sociais, devido ao fluxo proporcionado pela mundialização, que tende a romper, culturalmente, as fronteiras rígidas dos setores sociais.

Assim, também ressaltamos ao longo deste trabalho que, diante da diversidade sociocultural, a música brega se dilui, não se restringindo apenas a determinados contextos sociais, como é o caso exemplar de Leninha Leite. Porém, através dos outros depoimentos, constatamos que, não obstante este trânsito por diversas realidades, a música brega, de certa forma, ainda se encontra frequentemente gerada e mais consumida entre os setores menos favorecidos. Podemos afirmar, em decorrência, que, a despeito da pluralidade cultural da contemporaneidade, os gêneros musicais ainda se encontram mais identificados a

determinadas realidades sociais específicas. Dessa forma, mesmo que a mundialização concorra para fragilizar culturalmente as rígidas fronteiras entre os setores sociais, ainda persistem formas de identificação e valores, compartilhados por determinados grupos, que os levam a demarcar sua diferença e seus limites em relação a outros.

Nos depoimentos concedidos pelos artistas da música brega pertencentes ao cenário musical de Aracaju, percebemos que, apesar da categoria entrevistada reconhecer-se como brega, ela tende a sentir dificuldades em caracterizar de forma precisa a música brega. Assim, verificamos que, apesar desse gênero musical ter assumido uma identidade própria, capaz de possibilitar com que alguns artistas se reconheçam nele, além dele se distinguir, por determinados aspectos, enquanto um universo musical diante de outros, configurando, assim, uma linguagem estética autônoma, sua visibilidade ainda assume um aspecto fantasmagórico devido às incessantes influências musicais sofridas pelo universo brega no contexto mundializado. Além deste aspecto invisivelmente visível, os artistas considerados bregas trazem, como influências musicais em seus repertórios, artistas não necessariamente reconhecidos como pertencentes à música brega, verificando-se, então, que, diante do contexto mundializado, o universo da música brega agrega a sua rede inúmeras outras ramificações musicais, oriundas de uma pluralidade de gêneros.

O que pudemos observar também, ao longo dos depoimentos concedidos pelos artistas bregas, é que, apesar desse gênero possuir inúmeras identificações musicais, extrapolando os limites de classe no que diz respeito à sua recepção, pela diluição de suas fronteiras, a música brega ainda se circunscreve, enquanto criação e consumo, aos setores sociais menos favorecidos. Reconhecemos, portanto, que, apesar da mundialização fragilizar os limites entre os setores sociais, de certa forma, certos gêneros musicais são apropriados com maior frequência em determinados setores do que em outros.

Essa constatação nos levou a compreender o porquê da música brega ainda se encontrar associada a uma música inferior. Visto que, como discutimos ao longo deste trabalho, mesmo admitindo que a música brega já possui sua autonomia enquanto gênero musical, além de sua apropriação extrapolar as fronteiras de classe, a denominação brega ainda serve como uma forma dos setores mais prestigiados manterem uma distância entre os grupos sociais através de uma imposição estética que visa preservar os cânones por eles legitimados.

3.2 A Intelectualidade Hegemônica e a Música Brega

Depois de analisarmos os depoimentos concedidos pelos artistas envolvidos no cenário musical de Aracaju, vamos analisar agora alguns depoimentos colhidos em entrevistas aplicadas a estudantes de música da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Ao ser questionado sobre o que seria música brega, o estudante Antônio Ângelo assim se pronunciou:

São letras que não trazem consigo uma crítica, uma coisa e outra que vá me envolver no futuro. (...) Expressa coisas mundanas, é, como se diz, é profana. Música brega, pra mim, não tem nada a ver com estilo, pois o estilo se impõe através de uma cultura. Então, não tem nada a ver com estilo, pra mim, a música brega é somente a letra, vamos dizer que o diálogo da música mal colocado (...).

O que podemos notar, neste depoimento, é que a música brega, de acordo com Antônio Ângelo, é uma música que traz consigo uma temática que beira o baixo nível. Como foi dito pelo depoente, a música brega “expressa coisas mundanas, é, como se diz, (...) profana”. Para o estudante de música, a música brega é reduzida aos seus aspectos temáticos nos quais as melodias das músicas são colocadas de forma desajustada.

O que podemos avaliar através deste depoimento, é que a música brega se encontra distante da realidade estética do depoente, uma vez que, de acordo com ele, esse gênero musical não provoca nenhum interesse ao seu ato de escuta, visto que ele é encarado como um gênero musical incapaz de trazer alguma crítica capaz de envolvê-lo na realidade. Percebe-se, através disso, que a música brega é encarada como uma música alienante.

Ao ser questionado sobre sua relação com a música brega, Antônio Ângelo assim se posicionou:

Ela é uma música que certamente ninguém gosta, né? Então o brega, pra mim, eu não gosto de música brega (...). Mas, assim, eu não sei nem o que dizer, pois não tenho contato, não.

Através do depoimento concedido pelo estudante, é notória a postura etnocêntrica em relação às opções musicais. Ao dizer que a música brega é um gênero musical que não pertence ao seu repertório, Antônio Ângelo afirma, com toda a sua certeza, a não aceitação da música brega para os demais grupos sociais. Como ressaltou em seu depoimento, “é uma música que certamente ninguém gosta”.

O mais interessante no depoimento, é que o estudante afirma, com toda a certeza, a negação da música brega por todos os indivíduos, tecendo críticas reprovativas a este gênero

musical. Mas, se verificarmos bem, no final de sua fala, o depoente observa que nem sabe o que dizer sobre a música brega, por não ter contato com ela em seu cotidiano.

Em outras palavras, apesar de encarar a música brega como uma música ausente de críticas, como uma música na qual os diálogos são mal colocados, além de avaliá-la como uma música profana, o depoente sequer conhece esse universo musical. O distanciamento musical, encontrado entre os setores sociais, mostra, através deste discurso, o desinteresse do setor intelectualizado em conhecer o repertório da música brega, e, ao mesmo tempo, a necessidade de elencar características que terminam por fazer da música brega um gênero musical inferior. Porém, mesmo vista de forma reprovativa e não sendo uma música ouvida pelo depoente, percebemos que a música brega é notada por ele. Do contrário, sequer ele poderia selecionar uma série de caracterizações para definir o que concebe como música brega.

Ao ser questionado sobre quais artistas poderia selecionar como vinculados ao universo musical brega, Antônio Ângelo assim se pronunciou:

Hoje, esse pagode baiano é uma música brega, pra mim; não todos, só pelo motivo de ter letras que não levam a nada; então, é pagode, é esse axé, essas músicas que a gente vê o pessoal dançando, que são músicas que são feitas hoje, e amanhã não existem mais, né?

Podemos observar neste depoimento de Antônio Ângelo que, assim como em alguns artistas, a música brega é associada a uma gama de outros gêneros musicais. Para o depoente, a música brega está associada ao pagode baiano e à axé music, por ele acreditar que tais manifestações musicais trazem letras que não complementam em nada o ouvinte, além de entender que todos esses gêneros musicais são bregas, por possuírem músicas efêmeras, ou seja, músicas de sucesso imediato e descartáveis.

Outro aspecto significativo, encontrado nos depoimentos do estudante entrevistado, refere-se ao seu repertório musical. Ao ser questionado sobre quais músicas costuma ouvir em seu cotidiano, Antônio Ângelo assim respondeu: “hoje, é uma música mais orquestrada, a música instrumental em si”. A partir deste depoimento, podemos observar que, apesar das músicas se encontrarem mescladas em um complexo e indefinido caldeirão musical, transitando entre várias realidades, os repertórios musicais consumidos pelos setores intelectualizados se diferenciam dos repertórios consumidos geralmente pelos setores socialmente menos favorecidos.

A partir disso, novamente gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, apesar da mundialização promover um contato incessante de culturas musicais, os gêneros musicais

muitas vezes passam a ser identificados de acordo com a realidade de setores específicos. Também podemos observar que o tipo de música consumido pelo depoente, culturalmente não faz parte do repertório apropriado pelas realidades sociais das quais são provenientes os artistas bregas entrevistados para este trabalho.

Outro estudante do curso de música da Universidade Federal de Sergipe, selecionado para conceder depoimentos sobre a música brega, foi o aluno Leonardo. Ao questionarmos sobre o que ele compreendia como música brega, ele nos respondeu da seguinte forma:

É uma música que faz você rir com alguma coisa mais peculiar. É um pouco difícil de definir, mas é aquela música esrachada. Às vezes, o pessoal chama aquela música melosa, romântica, de brega, mas eu discordo, pois, pra mim, a música brega está ligada ao sentido de humor, digamos assim.

Neste depoimento, o entrevistado, apesar de admitir encontrar dificuldades em definir o que seria música brega, elencou algumas características para esse gênero musical. Como ficou evidente, para Leonardo, a música brega é aquela música associada ao humor. Percebe-se que o depoente se nega em aceitar definir a música brega como um gênero musical ligado ao lado mais romântico, o que vai de encontro a todos os depoimentos colhidos até então. A partir disso, podemos observar que essa estética musical não possibilita nenhuma opinião consensual sobre ela. Por outro lado, de certa forma, o depoente encontra definições para esse gênero musical, classificando a característica vinculada ao humor, como o traço mais manifesto da música brega.

Acreditamos que o fato de encarar a música brega como um gênero musical associado ao espontaneamente ridículo, é uma forma de preservar os cânones estéticos validados pelos setores socialmente privilegiados, buscando-se dessa maneira, perpetuar a estabilidade de uma determinada ordem social, expurgando, assim, qualquer ameaça de conflito e de contradição entre os agentes atuantes na sociedade.

Ao perguntarmos ao depoente se ele ouvia música brega, assim ele se manifestou:

Eu gosto, sim, porque, é como disse, é divertido. Mas não como uma coisa que eu leve muito a sério. É uma coisa mais pra diversão. (...) É a filosofia do quanto pior, melhor, né? Propositalmente ruim.

Percebe-se que, apesar deste depoente afirmar que gosta da música brega, podemos perceber, através de seu discurso, que ele faz uma leitura bastante diferente desse gênero musical em relação aos artistas entrevistados anteriormente. Ao mesmo tempo em que admite gostar da música brega, Leonardo observa que sua opção em escutar esse gênero musical se

encontra voltada a uma forma de diversão, ou seja, a algo que ele não leva muito a sério, uma vez que, para ele, a música brega faz questão de manter a filosofia do quanto pior, melhor. Como disse o depoente, “propositalmente ruim”.

É interessante notar que, apesar de sabermos que os estudantes de música, como forma de adquirir uma melhor formação profissional, deveriam estudar, conhecer e se atualizar sobre as produções musicais em geral, eles preferem optar em olhar determinadas manifestações musicais, de forma distintiva e indiferente, em relação a outras. No caso deste depoimento, se, por um lado, o depoente não nega a música brega, por outro, ele faz questão de observar que a música brega é uma música a que ele não dá atenção, visto que esse gênero musical não é levado a sério.

Ao perguntamos para o depoente quais artistas ele considerava como representantes da música brega, os artistas elencados por ele foram:

O Falcão, o Wanderley Andrade, o Reginaldo Rossi, Adelino Nascimento, Borba di Paula; são esses que eu considero brega, em verdade.

Mesmo o depoente admitindo que a música brega é um gênero musical difícil de ser definido, o que constatamos neste depoimento de Leonardo, é que, querendo ou não, se alguns artistas são classificados como pertencentes à música brega, é por que, de certa forma, esse universo musical já possui determinadas identificações que são capazes de caracterizar, mesmo que não seja de forma consensual, alguns artistas como diretamente ligados ao seu repertório musical. Ao falar sobre as suas opções musicais, Leonardo disse:

Eu gosto muito assim de um pop mais romântico como, por exemplo, Michel Sullivan, eu o considero um bom compositor. Também gosto da linha do Heavy Metal melódico, como Angra, Rhapsody.

Podemos verificar, neste depoimento, que as referências musicais do depoente diferenciam-se dos repertórios trazidos pelos artistas bregas. Um ponto bastante pertinente no discurso de Leonardo é sua identificação com Sullivan. Como mostramos no primeiro capítulo deste trabalho, este artista é considerado um representante da música brega da década de 80. No entanto, o depoente não classifica Sullivan como um artista da música brega. Na verdade, ele o classifica como um artista pop mais romântico. A partir deste depoimento, podemos pensar em como a música brega é um gênero musical difícil de ser delineado com precisão.

Enfim, sendo um artista brega ou não, constatamos que o depoente tem, como uma de suas principais referências musicais, um artista que, apesar de não ser consensualmente

reconhecido como brega, no mínimo, pode provocar alguma polêmica no que diz respeito ao seu perfil musical. Isso nos mostra que, diante da mundialização, por mais que ainda se façam tentativas de distinção entre os setores, querendo ou não, os bens culturais extrapolam fronteiras ligadas à especificidades sociais.

Outro estudante proveniente dos setores intelectualizados, selecionado para conceder entrevista sobre a música brega, foi Ricardo. Ao ser questionado sobre o que para ele seria música brega, assim ele se posicionou:

O estilo brega, que já tem um ritmo característico, que tem temas característicos, falando de tristeza, de alguma mágoa, algo bem romântico. Tem muito a questão daquela batida característica, e tudo isso é usado em outras coisas, como o arrocha. E também o tema das letras, que caracterizam o estilo.

Percebe-se que, para o depoente, a música brega traz questões muito características. Em sua fala, o estudante se refere à música brega como uma música que tem, como temática, letras que abordam questões referentes a algo romântico. Além da temática, o depoente frisou traços específicos encontrados também na própria batida da música brega. Neste depoimento, o arrocha se encontra associado à música brega. Como podemos notar, a música brega, em todos os depoimentos, mostra-se como uma estética musical visível, mesmo sabendo-se que, como vimos em alguns depoimentos, esse gênero musical tenda a ser confundido algumas vezes com outros universos musicais.

Ao perguntarmos se a música brega fazia parte de seu cotidiano, o depoente nos respondeu da seguinte forma:

Não conheço, não, pois, pra mim, não é muito agradável, eu não gosto muito dessa melancolia, essa tristeza, essa coisa, geralmente eu não gosto. (...) Essa melancolia, tristeza, não sei, mas pelo menos em mim, causa uma sensação meio que engraçada, pois eles mesmos não levam muito a sério o que estão falando.

Encontramos nesta fala de Ricardo, a relação de desconhecimento no que se refere ao repertório da música brega. O que podemos observar neste depoimento é que, apesar do depoente afirmar que não conhece a música brega, ao mesmo tempo ele reconhece que esse gênero musical é desagradável. Novamente observamos a falta de interesse dos setores oriundos da intelectualidade hegemônica em buscar, pelo menos, conhecer o repertório desse universo musical, e, ao mesmo tempo, a capacidade dos depoentes, de se referirem à música brega, sem sequer conhecerem o seu repertório.

Outra característica encontrada no depoimento, diz respeito à associação da música brega a uma música engraçada. No discurso de Ricardo, podemos verificar que a música brega não deve ser levada a sério, uma vez que os próprios artistas não levam muito a sério o que estão falando. Como dissemos mais acima, acreditamos que, como profissionais envolvidos com a música, esses estudantes deveriam, no mínimo, abrir as possibilidades de conhecer outras manifestações musicais que não fazem parte de seus repertórios, nem do seu cotidiano sociocultural como forma de enriquecer suas práticas profissionais de execução e de escuta.

Ao questionarmos sobre as referências musicais do depoente, ele nos respondeu da seguinte forma:

Eu gosto muito de MPB e samba. Gosto muito do Chico Buarque, João Gilberto, coisas assim. (...) no meio universitário, não só no curso de música, o pessoal já encara esse tipo de música como elitista; se alguém disser que não gosta de Chico Buarque, é um absurdo, né? (...) meu pai ouvia uns jazz, ele tinha umas coletâneas de jazz; ele tinha João Bosco em casa, ele escutava muito João Bosco e Chico Buarque.

O que podemos verificar no depoimento concedido por Ricardo é que, suas principais influências musicais geralmente são influências que historicamente foram e são consumidas por setores mais favorecidos socialmente. O que se verifica também, neste depoimento, é que o estudante observa a construção distintiva dos gostos musicais entre os setores universitários, chamando a atenção para o fato de que os artistas por ele elencados como importantes e influentes em seu repertório musical são considerados como artistas vinculados a um tipo de música vista como elitista. Como podemos perceber neste depoimento, o ambiente intelectualizado cria suas formas de mito, excluindo aqueles que não compartilham dos cânones estéticos legitimados por eles. Afinal, como disse Ricardo, “se alguém disser que não gosta de Chico Buarque, é um absurdo”. O que podemos constatar também, na fala do estudante, é que sua história musical encontra-se diretamente ligada a uma vivência musical, geralmente considerada pelo setor social detentor do capital simbólico, como sendo de alto nível.

Outro estudante oriundo do setor da intelectualidade hegemônica que foi selecionado para dar depoimentos sobre a música brega foi Tarsis. Ao perguntarmos, para Tarsis, o que para ele seria música brega, assim ele respondeu:

Música brega é aquela que é feita a partir de elementos que não são básicos, mas simples, mas há coisas simples que são boas, mas é um simples, no brega, que fica enjoativo; enjoativo a ponto de que você fica irritado em estar ouvindo. (...) Se dá muito destaque pro lado sensual, sexual da coisa. Tem muita coisa também que vai pro lado menosprezador, que deixa a identidade dos seres humanos a nível de lixo.

Analisando a música brega sob a ótica musical, o estudante salienta que esse gênero musical é feito de elementos simples. Porém, Tarsis faz questão de ressaltar que o simples da música brega se aproxima do rotineiro, tanto é que o depoente observa que a simplicidade da música brega chega a ser enjoativa e irritante. Outro ponto aludido no depoimento refere-se ao lado sexual exposto pela música brega. A relação desse gênero musical com o lado sexual chega a ser vista com uma evidente repugnância por parte do depoente, visto que ele acredita que muito do que é dito na música brega tende a ir para o lado mais menosprezador. Como ele mesmo observou, “deixa a identidade dos seres humanos a nível de lixo”.

O que podemos constatar através do depoimento deste estudante é que, novamente, percebemos que a música brega não traz nenhuma forma de interesse para os valores estéticos da intelectualidade hegemônica. Outro ponto bastante importante para salientarmos é que, para este depoente, a música brega não é vista como uma estética musical digna de ser ouvida ou consumida. A partir disso, podemos notar novamente a posição de distinção construída pelos setores da intelectualidade hegemônica em relação às manifestações geralmente mais apropriadas pelos setores menos favorecidos. No entanto, mesmo sendo encarada de forma reprovativa, a música brega, a partir do momento em que é definida pelo depoente, novamente deixa transparecer a sua visibilidade enquanto estética musical. Devemos reconhecer que, se a música brega não existisse, sequer teríamos algum critério para identificar quais características poderíamos atribuir a esse gênero musical.

Ao pedirmos para Tarsis uma lista de artistas que ele considerava como representantes da música brega, ele assim se manifestou:

Eu nunca procurei saber nome, não, mas vou ver se tento lembrar de alguns. Aquela música de Tayrone Cigano, muita coisa do forró elétrico, enfim.

Neste depoimento podemos averiguar que o depoente, apesar de admitir não gostar da música brega, mostra claramente o seu total desconhecimento e falta de interesse em conhecer esse gênero musical. Especialmente no momento em que ele afirma nunca ter tido sequer a curiosidade em buscar conhecer alguns nomes representativos da música brega.

Além disso, mesmo manifestando uma falta de conhecimento sobre quais artistas, para ele, poderiam ser elencados como representantes da música brega, Tarsis classifica o forró eletrônico como música brega.

Como já dissemos anteriormente, a dificuldade em definir com precisão o que, de fato, poderíamos considerar como música brega, deve-se à infinita miscelânea rítmica propiciada pelo contexto mundializado, o qual, devido a sua incessante fusão musical oriunda dos múltiplos repertórios de diversos gêneros musicais, termina por fragilizar fronteiras mais definíveis entre os gêneros musicais, como percebemos, no discurso manifestado por Tarsis, ao associar o forró eletrônico à música brega.

Ao questionarmos sobre as influências musicais apropriadas no repertório musical do depoente, ele elencou as seguintes referências:

O que eu gosto mais de ouvir e tocar mesmo são músicas barrocas, clássicas. Em geral, as músicas europeias.

No depoimento concedido pelo estudante, novamente percebemos que as referências musicais agregadas aos repertórios musicais dos setores intelectualizados, geralmente, são manifestações musicais que não fazem parte do repertório dos setores menos favorecidos. Assim, podemos refletir sobre a relação de determinados gêneros musicais a determinados ambientes socioculturais. Como já foi salientado por nós, apesar da mundialização possibilitar com que os gêneros musicais extrapolem suas localidades, uma vez que o diálogo estabelecido entre o local e o global se entrecruzam incessantemente, percebemos que, apesar de tudo, determinados gêneros musicais convergem mais para determinadas realidades sociais do que para outras. Isto nos leva a perceber que, apesar da diluição das fronteiras musicais e dos setores sociais, ainda é claro que determinadas manifestações são geralmente apropriadas por setores específicos, o que nos leva a compreender que as preferências musicais resultam da vivência e dos hábitos culturais mais frequentes em determinados grupos sociais.

Outro estudante selecionado para dar seu depoimento foi Walter. Ao questionarmos o que para ele seria música brega, assim respondeu:

Música brega é aquela que você ouve quando você está, digamos, no vazio, é aquela música mais melancólica.

Observamos, no depoimento concedido por Walter, que a definição que ele encontra para a música brega está relacionada a uma música que traz uma melancolia. Assim, podemos perceber que, apesar das muitas características apresentadas para se tentar explicar

o que seja música brega, verificamos, ao longo dos depoimentos colhidos nos dois setores selecionados, que, com toda a imprecisão pela qual é marcada a música brega, as características relacionadas a ela, enquanto um gênero musical identificado pela temática amorosa e pela angústia sentimental, apareceram com mais frequência ao longo dos depoimentos. A partir disso podemos admitir que a música brega é um gênero musical visível. Porém, por outro lado, inúmeras características foram dadas a essa estética musical, o que nos leva a admitir que a música brega, apesar de ser visível para todos os depoentes, ao mesmo tempo é fantasmagórica.

Ao ser questionado se a música brega fazia parte de seu cotidiano musical, Walter diz:

Eu respeito muito a música brega, porém eu não gosto de ouvir, não tanto pela letra e pelo ritmo, mas porque eu não me identifico mesmo com o estilo musical. Mas não tenho nenhum preconceito com os que ouvem. (...) É... Eu não posso falar muito por não gostar pelo ritmo imposto na música. Eu não gosto do ritmo, aí eu criei meio que uma barreira em mim.

A partir deste depoimento podemos averiguar que a música brega também não faz parte do cotidiano do depoente. Um fato interessante encontrado neste depoimento é que, apesar do estudante dizer que respeita esse gênero musical, ao mesmo tempo ele deixa claro a falta de conhecimento a esse respeito. Assim, observa que não se acha no direito de opinar sobre a música brega, uma vez que, por não se identificar com o ritmo imposto pela música, terminou criando uma barreira em relação a esse gênero musical, barreira essa que lhe dificulta tecer algum comentário sobre a música brega, apesar de dizer que não possui nenhum preconceito em relação a ela.

Ao perguntarmos a Walter, quais artistas ele poderia relacionar como representativos da música brega, ele diz:

Eu geralmente não presto atenção, eu desvio a minha atenção pra outros lugares. O único que eu sei é o Falcão.

Como já observamos em alguns momentos, durante os depoimentos concedidos pela intelectualidade hegemônica, a música brega é uma estética musical, não só desvinculada desse setor social, como também é um gênero musical encarado de forma distante por esse setor. Percebe-se a falta de interesse e de conhecimento de Walter sobre a música brega, quando ele mostra ter ciência de apenas um artista considerado como representativo do universo musical brega.

Infelizmente, o que podemos constatar é que vários estudantes de música, amanhã atuarão no mercado como críticos musicais, como instrumentistas etc. Porém, percebemos, ao longo dos depoimentos, que, se esse setor continuar negando as manifestações mais populares e demonstrando falta de interesse em compreender as razões estéticas geralmente manifestadas pela música brega, futuramente, quando começar a atuar no mercado enquanto profissionais, se forem críticos musicais, estarão perpetuando o etnocentrismo cultural de classe, reforçando o velho preconceito e a intolerância estética construída historicamente entre os diversos setores.

Por outro lado, se forem instrumentistas, empobrecerão suas construções musicais, visto que é muito importante que os profissionais da música passem a conhecer outras manifestações musicais, além das que já constam de seus repertórios, uma vez que um contato maior com a diversidade é muito importante ao profissional na construção de novos modelos musicais, assim como no amadurecimento de seu trabalho, visto que não há um bom desempenho profissional, se não houver um contato com outras estéticas musicais, até mesmo para confrontar seu próprio trabalho. No entanto, por continuarem insistindo no velho abismo social e estético, posteriormente, esses estudantes atuarão apenas como reprodutores de modelos musicais já consolidados, sendo incapazes de fazer novas leituras, e, portanto, de desenvolver novas concepções sobre esse universo tão gigantesco e plural que é a música no contexto mundializado.

Ao perguntarmos a Walter, quais as suas principais influências musicais, ele diz:

Eu gosto muito de tocar a música clássica, erudita, a música barroca. E o que eu ouço normalmente é MPB, é o rock, o rock romântico, rock metal. (...) Meus pais sempre ouviram MPB, Bossa nova.

Como já pudemos observar, as influências musicais agregadas aos repertórios musicais dos setores provenientes dos meios universitários mostram-se completamente distantes e distintas do hábito musical construído e consumido geralmente pelos setores sociais menos favorecidos. O depoente observa, em sua fala, que seus pais sempre ouviram MPB e bossa-nova. Assim, a música, no contexto mundializado, apesar de se encontrar disseminada pelos diversos setores sociais, ainda se caracteriza por uma natureza mais localizável, enquanto um bem consumido e gerado em determinados setores.

Nos depoimentos concedidos pela intelectualidade hegemônica, observamos que esse setor, assim como os artistas, sentem dificuldade em delinear, com exatidão, o universo da música brega, verificando-se, em algumas situações, a confusão que os estudantes apresentaram em relacionar artistas desse gênero musical. Ao mesmo tempo, mostramos

como algumas características trazidas por esse setor tornaram-se capazes de definir a música brega.

Assim, podemos constatar que, apesar da música brega ser um gênero musical difícil de ser classificado por definições precisas, percebemos, por outro lado, que até mesmo os setores que não compartilham socialmente, nem esteticamente, desse gênero musical, conseguem elencar determinadas características para definir o que eles entendem como música brega. A partir disso, partimos do pressuposto que, se a música brega, apesar de não possuir definições exatas sobre seu território, consegue ser caracterizada, é por que, mesmo não sendo um gênero musical preciso, ela é, no mínimo, reconhecida, e, portanto, visualizada socialmente, apesar de não encontrarmos classificações exatas do que seja a música brega.

Apesar de verificarmos, ao longo dos depoimentos, a falta de conhecimento sobre a música brega, observamos que, apesar desta estética musical não influir no cotidiano da intelectualidade hegemônica, os estudantes entrevistados se sentiram no direito de classificar, muitas vezes de forma inferiorizada, o trabalho dos artistas reconhecidos como representantes desse universo musical. Assim, além de terem mostrado claramente a falta de interesse em sequer conhecer o repertório musical brega, manifestaram, entretanto, a velha barreira social construída entre os setores sociais, barreira esta que termina por consolidar formas de distinção e de poder entre as diversas realidades sociais.

Como dito em momentos anteriores deste trabalho, não compartilhamos da perspectiva de forçar um hábito de escuta da música brega no setor intelectualizado. Acreditamos que, apesar das identidades musicais assumirem um aspecto fluido e extremamente dinâmico no contexto mundializado, existem marcas identitárias encontradas em determinadas realidades, como é o caso da própria música brega, que tende a ser mais consumida entre os setores populares. Porém, a falta de interesse em buscar pelo menos compreender as razões estéticas e sociais dessa produção musical reflete as distâncias e as barreiras sociais encontradas entre os diversos setores da sociedade. Sociedade essa que, apesar do hibridismo cultural que por ela transita, caracteriza-se pela desigualdade social e pela falta de oportunidades para muitos indivíduos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, três questões foram de fundamental importância para compreendermos esse universo musical, tão corriqueiro em nossos dias e, ao mesmo tempo, tão polêmico, chamado música brega.

A primeira questão nos levou a compreender o porquê da música brega não conseguir encontrar posições consensuais capazes de defini-la com clareza, enquanto um gênero musical. Neste momento debatemos questões referentes ao hibridismo cultural provocado pelo contexto mundializado da contemporaneidade. Porém, antes de partirmos para as discussões referentes às trocas culturais estabelecidas pela mundialização, discutimos algumas questões referentes à cultura, mostrando que a cultura sempre teve, como aspecto inerente, uma natureza híbrida, provocada pelas trocas entre diversos povos. No entanto, fizemos questão de ressaltar que as fusões culturais assumem, no contexto mundializado, uma velocidade jamais vista em momentos antecedentes.

Assim, diante da mundialização, deparamo-nos com uma infinidade de repertórios musicais, mesclados entre si, gerando um excesso de signos, oriundos de todas as partes do planeta, o que termina por provocar uma sobreposição de gêneros musicais, dificultando-nos em determinar, com clareza, as linhas limítrofes de cada universo musical. A estética musical brega não foge a esta regra e se funde com uma multiplicidade de outras referências musicais, assim como se insere em outros universos, o que termina por provocar uma miscelânea de ritmos e tendências, que provocam inúmeras confusões, quando tentamos construir classificações rígidas e definidas sobre quais artistas e quais bandas podemos classificar como pertencentes ao repertório da música brega. Neste momento salientamos que a música brega é um gênero musical fantasmagórico.

Em uma segunda questão, observamos que, apesar da música brega não possuir fronteiras delimitadas, enquanto estética musical, ela possui suas características que, mesmo não assumindo limites claros, demonstram o quanto esse universo musical pode ser de certa forma territorializado. Em outras palavras, a música brega, ao mesmo tempo em que não nos aparece de forma bem delimitada, é uma estética musical localizável, uma vez que ela demarca seu espaço, construindo sua diferença em relação aos outros gêneros musicais, justamente por inscrever determinados traços em seu universo, que demarcam e conferem códigos observáveis, presentes na indumentária, nos adereços utilizados por indivíduos etc. Portanto, esse intergênero musical, mesmo encontrando dificuldades em se definir enquanto

tal, consegue demarcar seu território, registrando, assim, sua marca e sua autonomia. A partir da discussão deste segundo ponto, reconhecemos que a música brega, apesar de difícil delimitação, é visível.

Discutimos a questão da preservação ou mudança da denominação brega. Deixamos clara a nossa defesa no sentido de preservar essa denominação, pois salientamos que, de nada adianta modificar a denominação brega, se esta mudança não for acompanhada de um esforço social em requestionar o preconceito construído historicamente em relação a esse termo. Acreditamos que trocar um termo por outro, ou colocar aspas na denominação brega, não possibilitará o fim da representação pejorativa que fazemos em relação a essa estética.

O terceiro ponto de nossa discussão refere-se ao debate que travamos a respeito da manutenção dos mecanismos de poder encontrados no contexto da mundialização, a partir de uma perspectiva socioeconômica. Fizemos questão de observar que, não é por que a contemporaneidade, com seu contexto mundializado, traga, como característica, o incessante fluxo cultural, que podemos dizer que não existam formas de exclusão. Salientamos que, em paralelo à transnacionalidade promovida pela mundialização, existem inúmeras formas de exclusão impossibilitando que muitos indivíduos, oriundos de países economicamente menos favorecidos, passem a ter acesso aos bens culturais mundializados.

Posteriormente, ressaltamos as formas de segregação ocorridas diante do contexto mundializado, a partir de uma perspectiva sociocultural. Neste aspecto, apesar da música brega mesclar-se em uma infinidade de repertórios musicais, verificamos que, além de se encontrar diluída entre as diversas realidades sociais, enquanto universo musical, ela ainda é vista de forma indiferente e excludente pela intelectualidade hegemônica.

Também averiguamos a questão do papel do gosto. Argumentamos que o gosto serve como um instrumento de dominação e de segregação, legitimando uma dada escolha cultural e desqualificando outras formas de manifestação, sustentando e preservando uma hierarquia que tem, como intuito, separar socialmente os setores. Verificamos que a intelectualidade hegemônica utiliza a denominação brega com o mesmo objetivo estabelecido pelo gosto: manter cada setor social em seu devido lugar, criando mecanismos de distinção valorativa como formas de impossibilitar os setores menos privilegiados de se apropriarem dos cânones estéticos validados por esse setor prestigiado socialmente.

Ou seja, apesar de reconhecermos que a música brega assumiu sua autonomia, enquanto gênero musical, para os seus artistas e para o seu público, para o setor intelectualizado, a denominação brega é utilizada como uma forma de desqualificar qualquer estética que não esteja condizente com os seus valores, e também como forma de impedir que

os setores populares se aproximem dos setores intelectualizados e possam desestabilizar os cânones estéticos por eles legitimados.

Vimos que a condição relegada na qual se encontra a música brega, pode variar de acordo com o tempo. Observamos que muitas manifestações culturais, geradas e consumidas por determinados setores sociais, em alguns casos, tendem a ser apropriadas, posteriormente, pelos setores intelectualizados. Porém, fizemos questão de ressaltar que, não é por que alguns artistas, antes relegados pelos cânones estéticos dos setores mais privilegiados, passem a ser reconhecidos que, necessariamente, esses artistas sejam de fato aceitos ou respeitados pelos mesmos setores que antes os marginalizaram.

Para colocar em prática nossos discursos tão em voga referentes ao respeito pela diversidade cultural, devemos levar, para nossa prática social, o exercício de buscarmos conhecer outras realidades. Não adianta reverenciarmos as hibridizações, se não soubermos ser híbridos. Temos que aprender a exercitar uma convivência mais ampla com a diferença, do contrário nossas exigências sobre cidadania e inclusão social pouco efeito surtirão. Se não reconhecermos a riqueza e a importância das trocas com a diversidade cultural, ao nosso redor, faremos persistir o nosso antigo e atual etnocentrismo diante do outro.

Infelizmente, o que notamos é que, apesar da contemporaneidade se caracterizar pelo fluxo incessante de trocas estabelecidas entre uma pluralidade cultural, os setores acadêmicos, ao invés de utilizarem o prestígio que a sociedade lhes confere para transitar entre as diversidades musicais e compreender as significações e os valores estéticos das produções musicais populares, preferem preservar a antiga barreira social.

É por isso que acreditamos que se faz de profunda importância compartilharmos com as diversas culturas, pois, só assim, poderemos alcançar, quem sabe, um olhar mais aberto e mais compreensivo à diversidade que nos cerca. Buscando romper com perspectivas rígidas, estáticas e classificatórias, poderemos, pelo menos, repensar nossa própria intolerância. Em outras palavras, sabendo repensar e conflitar nossos preconceitos, não só toleraremos a diversidade, mas a reconheceremos como fundamental para a construção de uma cultura.

Reconhecemos que alguns pontos trazidos ao longo deste trabalho precisam de aprofundamentos maiores. Um desses pontos diz respeito à relação dos conceitos sobre os setores sociais, uma vez que diante desse fluxo cultural, as fronteiras não assumem uma natureza tão rígida e determinada. Portanto, acreditamos que um estudo mais aprofundado sobre a intelectualidade e os setores populares precisa ser mais investigado em trabalhos posteriores. Achamos que a relação da intransigência dos setores populares em relação aos setores privilegiados também deixou a desejar. Até presente momento, reconhecemos que

não encontramos fontes que pudessem possibilitar um número maior de exemplos, e, portanto, de enriquecimentos sobre o assunto.

Estamos cientes de que os desafios que envolvem o tema estão sendo enfrentados apenas de maneira parcial neste trabalho. Acreditamos, porém, que todo trabalho científico, deve partir do acúmulo realizado para propor novos caminhos e novas questões. É isto que tentamos realizar neste momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abre essas pernas, Velhas Virgens. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/velhas-virgens/41669/>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

AGUIAR, Carlos Alberto. Projeção do brega. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009a.

_____. Nos bailes da saudade. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009b.

_____. Calypso – Um ritmo da Amazônia Caribenha Pai-Dégua demais. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009c.

_____. A origem do brega e do calypso. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=835>. Acesso em: 17 out. 2009d.

_____. Brega. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=835>. Acesso em: 17 de out. 2009e

AGUIAR, Carlos Alberto. *et. al.* Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009f.

Amantes da música brega. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=154545>>. Acesso em: 23 nov. 2008.

AMIZO, Isabella Banducci. *Quando a polca torce o rock*. 2005. 78 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de título de bacharel em Ciências Sociais)- Centro de Ciências Humanas Sociais, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Arrocha. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arrocha>>. Acesso em: 06 mar. 2010.

As origens do bolero. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/07/as-origens-do-bolero.html>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Blog Maycon Ferreira. Disponível em: <www.mayconferreirasantos.blogspot.com/2007/08/brega.html>. Acesso em: 23 ago. 2007.

BONFIM, Carlos. Quando o rock e o brega se encontram. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

_____. Entre formas e práticas: o debilitamento da noção de gênero musical. In: BOCCIA Leonardo Vicenzo. (Org.). Interdisciplinaridade e cultura. *ECUS*, Cadernos de Pesquisa, Salvador: Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade - UFBA, n.1, p. 239-251, 2009.

Bossa B' traz de Wando a MV Bill ao Centro Cultural Telemar. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2006/10/20/286174650.asp>>. Acesso em: 14 out. 2008.

BOURDIEU, Pierre. Crítica social do julgamento do gosto. In: BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. p. 15-92.

Brega. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/brega>>. Acesso em: 05 dez. 2005.

Brega Pop. Disponível em: <<http://www.bregapop.com/historia/?p=69>>. Acesso em: 05 set. 2007.

BRITO, Bruno. A indústria do brega. *Revista Continente*, Recife, ano VIII, n. 92, p.19-23, ago. 2008.

CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

CALDAS, Dewis. Mas o que é a música brega? Disponível em: <<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=307095119&blogId=423812616#>>. Acesso em: 15 out. 2009.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

Calipso (musica). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Calipso_\(m%C3%BAAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Calipso_(m%C3%BAAsica))>. Acesso em: 03 nov. 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada. *Revista USP*, São Paulo, n. 32, dez./fev. 1996. p. 66-89

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 55-85.

CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência; aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CLAVAL, Paul. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). *Explorações geográficas: percursos no fim do século*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. inicial-final.

_____. *A geografia cultural*. 3. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

CORLETT, J. Ângelo. Para todos os meus pretos e vadias: ética e epítetos. In: IRWIN, William. *Hip hop e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2006. p: 150- 159

COSTA, Antônio Mauricio Dias da. Festa na cidade: circuito bregueiro de Belém do Pará. *TOMO*, Revista do Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, São Cristóvão, SE: NPPCS/UFS, ano VI, n. 6, 2003. p. 107-136

Dedo, língua, cu e boceta, Rogério Skylab. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/rogerio-skylab/572135/>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

Do brega às cabeças. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT983999-1661,00.html>>. Acesso em: 15 out. 2008.

Ele não nos ensinou a esquecê-lo! Disponível em: <<http://www.fernandomendes.com/materias/entrevista.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Ed.; Publifolha, 1998.

Entrevista com Wladimir Júnior. <e-mails: vinatosco@hotmail.com & bandatecnocia@hotmail.com>. Depoimento cedido pelo Messenger (MSN). Acesso em: 25 set. 2007.

Eu esporro, Rogério Skylab. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/rogerio-skylab/111496/>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

Eu gosto de música brega. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=4542254>>. Acesso em: 23 nov. 2008.

Eu ODEIO música brega. Tópico: FORA ESSES BREGAS E SUA PORNOGRAFIA FONOGRAFICA!! Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=933439&tid=2512896272246523749>>. Acesso em: 05 mai. 2010.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio. (Org). *Estado e cultura no Brasil*. Difusão editorial S.A, São Paulo, 1984. p. 24-25.

Fernando Mendes entrou para a EMI (ODEON) nos anos 70. Disponível em: <<http://www.musikcity.mus.br/fernandomendes.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*, 2005. 108 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Centro de

Artes e Comunicação- Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2005.

_____. O fenômeno brega. *Revista Continente*, Recife ano VIII, n. 92, p.12-15, ago. 2008.

Forró eletrônico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3_eletr%C3%B4nico>. Acesso em: 06 mar. 2010.

GALLINO, Luciano (Dir.). *Dicionário de Sociologia*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2005.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOMES, Romeu. *Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa*. In: Minayo, Maria Cecília. (Org.). *Pesquisa social - teoria, método e criatividade*. 27 edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 79-108.

GONZÁLEZ BELLO, N.; CASANELLA CUÉ, L. La timba cubana: apuntes sobre un intergénero contemporâneo. *La Jiribilla: Revista de Cultura Cubana*, La Habana, n. 76, oct. 2002. Disponível em: <www.lajiribilla.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html>. Acesso em: 06 março 2010.

GRAMSCI, Antonio. A organização da cultura. In: GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 117-139.

GRUPPI, Luciano. O conceito de hegemonia em Gramsci. In: _____. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 01-16.

HAESBAERT, Rogério. (Org.). Niterói: EDUFF, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

História do Axé. Disponível em: <<http://www.axequebranca.hpg.ig.com.br/biografia.htm>>. Acesso em: 06 mar. 2010.

HISTÓRIA DO SAMBA. Local: Editora Globo, s/d. Capítulo 1, p. 01-20.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1991.

JANOTTI JR, Jeder S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Contemporânea: Revista de Comunicação e cultura, Salvador, v. 2, n. 2, 2004. p. 189-204.

JOSÉ, Carmen Lúcia. *Isto é brega, Isto é brega*. 1991. 206 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Cultura e da Comunicação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

_____. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel; Marco Zero, 2002.

Leia uma entrevista inédita com Waldick Soriano. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL748004-7085,00-LEIA+UMA+ENTREVISTA+INEDITA+COM+WALDICK+SORIANO.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Aracaju, SE: Editora da UFS, 2004.

MASSEY, Dorren. A global sense of place. In: MASSEY, Dorren. *Space, place and gender*. Oxford: Polity, 1994. p. 146-156.

MAURO, Carlos. Música brega. Disponível em: <<http://www.mailarchive.com/tribuna@samba-choro.com.br/msg17968.html>>. Acesso em: 16 out. 2009.

MCKAY Cory; FUJINAGA, Ichiro. *Musical genre classification: is it worth pursuing and how can it be improved?* Montreal, Quebec, Canadá: McGill University, 2006.

Merengue. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Merengue>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

MONTEIRO, Tiago. *Quanto vale o fado? Capital cultural, distinção social, legitimação simbólica: proposta teórico-metodológica para a análise do consumo de música portuguesa no Brasil*. Contemporânea, v. 6, n. 2, p. 01-21, dez. 2008.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade* (origens da música do nosso tempo). São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O que é música*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORENO, Frank. Adilson Ribeiro e o pop calypso. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009.

MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NASCIMENTO, Hilbert. O Novo Ritmo do Brasil. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=43&Itemid=835>. Acesso em: 15 out. 2009.

NÓBREGA, Zulmira. Cultura Popular na pós-modernidade. In: ENECULT, IV, 2008, Salvador, BA, 2008. p. 01-16.

OLIVEIRA, Pécio Santos de. Viver em sociedade. In: OLIVEIRA, Pécio Santos. *Introdução à sociologia*. São Paulo: Ática, 2008. p. 40-56.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Pagode (estilo musical). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pagode_\(estilo_musical\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pagode_(estilo_musical))>. Acesso em: 06 mar. 2010.

PIROPO, B. O Site Brega Pop. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=835>. Acesso em: 15 out. 2009.

Por causa disso é que estás sempre triste? Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/06/por-causa-disso-que-ests-sempre-triste.html>>.

Acesso em: 26 de set. de 2008.

PRESSLER, Neusa. O brega na era do site. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=835>.

Acesso em: 17 out. 2009.

Puteiro em João Pessoa, Raimundos. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/raimundos/32204/>>.

Acesso em: 05 mar. 2010.

QUAL BANDA VC ODEIA? Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=933439&tid=10602452>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

2010.

Raimundos. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Raimundos>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

RECUERO da. Raquel Cunha. Teorias das redes e redes sociais na Internet. UFRS. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 24 abril 2007.

REIS, Antônio Jorge. A origem do nome brega pop. Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=835>.

Acesso em: 16 out. 2009.

ROCK 40 ANOS DE HISTÓRIA. In: *Enciclopédia básica*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz Editora, s/d. v. 1, p 02-30

Rogério Skylab, biografia. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Rog%C3%A9rio+Skylab/+wiki/diff?&a=3&b=4>>. Acesso em:

05 mar. 2010.

Salsa. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Salsa>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SCHWARTZ, José Clemente. Opinião (opiniões sobre o brega). Disponível em: <http://www.bregapop.com/home/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=835>. Acesso em: 16 out. 2009.

SÊGA, Christina Pedrazza. *O kitsch em suas dimensões*. Brasília, DF: Editora: Casa das Musas, 2008.

SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 1999.

Só pra te comer, Velhas Virgens. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/velhas-virgens/96557/>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. *Eu não sou lixo: apreciações e depreciações na música brega*. 2005. 53 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

TATIT, L. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATOS, C. et al. (Org). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 223-237

TELES, João. Do brega à fuleragem music. *Revista Continente*, Recife, ano VIII, n. 92, p. 16-18, ago. 2008.

Tora Tora, Raimundos. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/raimundos/48267/>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

Velhas Virgens. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/biografias/038329-velhasvirgens.html>>. Acesso em: 05 mar. 2010.

VIANNA, Hermano. Tecnobrega: a música paralela. *Folha de S. Paulo*, 10 de outubro de 2003.

Waldick era um homem amoroso e de olhar inteligente, diz Patricia Pillar. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL748189-7085,00-WALDICK+ERA+UM+HOMEM+AMOROSO+E+DE+OLHAR+INTELIGENTE+DIZ+PATRICIA+PILLAR.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

Waldick Soriano conta sua história de vida e trajetória artística. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/waldick-soriano-Conta-sua-historia-de-vida-e-trajetoria-artistica-em-entrevista>>. Acesso em: 14 out. 2008.

Waldick Soriano: “Sou da universidade da vida”. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596,00.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

Wando estréia show no centro de São Paulo. Disponível em: <<http://clientes.agestado.com.br/tribuna/20070515213.html>>. Acesso em: 14 out. 2008.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru, SP: Edusc, 2000.

Wiki: brega. Disponível em: <<http://wapedia.mobi/pt/Brega>>. Acesso em: 16 out. 2009.

Xote. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xote>>. Acesso em: 09 nov. 2009.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira: indústria cultural e identidade. *Revista Eccos*, UNINOVE, São Paulo, v. 3, n. 1, 2001. p. 105-122.

ANEXO A – Entrevistas com Artistas da Música Brega

ADALVENON

- Adalvenon, primeiramente eu gostaria de saber: Como se deu a sua relação com a música?

- A minha relação com a música vem de família. O meu avô era cantor, a minha mãe era cantora; aí veio tio e... A gente que foi criado no *métier* da música, né? A gente também segue o caminho, acaba aderindo assim... Tipo é uma coisa que eu fiz na época do programa, quando existia o programa de calouros e deu certo. Então é isso, não é verdade?

- Que jóia. Quais são as suas referências musicais – as influências?

- Às vezes eu digo para as pessoas e muita gente me critica até, mas eu não me incomodo: Roberto Carlos. Roberto Carlos foi um ídolo que na geração nossa influenciou muita gente, muita gente; não só eu como muito cantores. Eu também sou um fanático pela voz do Fred Mercury, do Steve Wonders, do Ray Charles. Eu gostava muito da voz do Ray Charles. Gostava, não, gosto, não é? Afinal, as obras deles estão todas aí, né? E assim... Mas em matéria de música, eu vou cantar agora, eu vou escolher música de quem vou cantar, vou me espelhar em quem...? Roberto Carlos porque ele era o cara da época, tá me entendendo? Então, passou por aí; depois vieram os outros cantores.

- Quais os outros lugares onde você trabalhou antes da música? Trabalhou em outro ramo?

- Olha, eu com 14 anos e já sonhava em ser cantor, não é? (risos) Mas aí, a minha mãe, ela foi assim, um pouco Caxias: eu tinha que estudar e tinha que pegar um emprego bom (...), mas eu começava a trabalhar, por exemplo, a minha tinha um sonho que eu fosse mecânico. Veja só, aí ela me colocava pra trabalhar como mecânico e aprendi, e eu começava a cantar lá na oficina. Aí o dona da oficina dizia: “Venha cá, garoto, você não nasceu pra isso, não, vá cantar que é melhor; vá arrumar um lugar pra você cantar.” Aí me botavam pra fora, entendeu? Aí arrumava outro; minha mãe queria que eu fosse mecânico; aí lá começava a cantar. Era trabalhando e cantando. Trabalhar, não, mais atrapalhando que trabalhando. E aí eu começava a cantar, sabe? Aí o chefe “Não dá, não dá”. Aí eles me colocaram o apelido de “cantor”. E diziam “cantor, vem cá; cantor, aquilo ali”. Então, eu não parava em canto nenhum, porque a minha vida era só cantar, cantar, cantar. E foi que a coisa começou, eu não tinha como correr de cantor.

- Eu queria saber se você se considera um artista da música brega.

- Se eu me considero um artista da música brega... Sim, pois é como eu acabei de dizer a você, todo mundo é brega. Olhe, você veja nas novelas hoje, talvez até alguém se ofenda por eu tá dizendo que todo mundo é brega, porque antigamente se chamava cafona. Mas, o brega hoje, todas as músicas hoje têm a linguagem brega. A melodia vem do rock and roll e da música latino-americana, que é o bolero. Se você analisar as letras, até as letras americanas, que são bobas, estão chegando, assim... Eu te amo, eu sou isso, eu cheguei na praia e comi um caranguejo com a minha amiga. Por exemplo, as letras de pagode, as letras são bregas, tá entendendo? Então, nós somos bregas, mas não queremos admitir. Por exemplo, se você botar um cd brega num carro de um boy, um cara de sua idade, (...) , mais lá na frente ele pára pra ouvir. Aqui mesmo, em Sergipe, quem escutava Adalvenon eram os filhinhos de papai, os mauricinhos, a mala dos carros deles é cheia de som e tocando Adalvenon; eles curtem Reginaldo Rossi... Aí, depois, veio uma levada, uma levada de pagodeiros da Bahia e tal... Que também é válido pra mudar o sistema, mas o pagode vai embora e fica o forró, e a nossa música latino-americana que fala do eu dele e do dela. Então, eu me considero como brega. Agora, pra ouvir, se você chegar no meu apartamento, você vai encontrar Fred Mercury, Caetano Veloso, Gilberto Gil.

Não curto muito João Gilberto, mas gosto muito da Gal Costa. Então, eu tenho um gosto musical eclético, agora, pra cantar, e outra coisa, tem coisa melhor que Djavan, Caetano? Gal Costa não dá público mais. Você tem que tá no *métier*, no meio do formigueiro, chama-se prostituição profissional. Gal Costa não se prostituiu, continua na mesma linha. Caetano se prostituiu, gravou música de Peninha, Sozinho, coisinha de... Que eu não acho que isso é a linguagem deles, eu não acho. Eu acho que ficou muito lindo o Caetano cantando Sozinho; só, né? (...) Mas vendeu, tá com moral nas gravadoras e essa é a questão: você ter que acompanhar o tempo. Ah, eu sou Caetano, eu só vou cantar alegria, alegria, entendeu? Mas eu respeito muito o gosto deles de não voltar atrás. Eles são da era João Gilberto, essas coisas todas, eu dou valor. Eles se dão o luxo de cantarem o que eles querem. Nós não podemos fazer isso. (...)

- Você pode caracterizar o que é a música brega?

- A música brega é a música romântica, é a música de beber, é a música que bebe, é a música que leva público. Só um exemplozinho: Déjà vu, Calypso, tudo brega do Belém do Pará, porque a Calypso é brega puro. É a música que vende, que lota estádio, tá entendendo? A música brega é isso aí, povão!

- O que a música brega expressa pra você? O que você sente ao ouvir música brega?

- Tem música brega que é engraçada, não é? Você se pergunta “Como é que o cara grava uma coisa dessa?” Mas aí, quando você pensa que não, tá passando no rádio, porque caiu no gosto do povão. (...) Mas a música brega é assim, eu já disse a você que é a música do povo. Quando ela é boa, eu já procuro botar logo no repertório; tem uns carinhas aí ainda que tão naquela “Cantar música de corno”, que são modas, não é? É como o forró teve uma época que só falava em rapariga. É coisa só pra consumo: consumiu, jogou fora e vamos outra. Virou uma indústria, a música virou uma indústria fantástica de dinheiro. Por exemplo, a pessoa pagar 600 mil reais pra uma cantora baiana fazer um show de duas horas. Então, é uma coisa fantástica. Hoje, todo mundo tá levando a música pra ganhar dinheiro; antigamente música era arte; hoje, música, não é mais arte. O cara não pode dizer “Eu sou um artista”. Tem uns que podem, os privilegiados, eu faço música, eu não faço consumo, entendeu? O brega é consumo, o forró é consumo, porque, na verdade, aquilo não é forró, aquilo é uma lambada caribenha misturada com uma batida brasileira. O forró mesmo é o que Luiz Gonzaga fazia, o Trio Nordestino, aquilo é forró. Então, veio a máquina do marketing pra fazer isso aí, e tá faturando mais que qualquer supermercado, que qualquer loja grande do país. Você vê uma banda faturando 200 mil reais por semana, toda semana. Mas tá bom! Gerou emprego pra muita gente. Tem pessoas que não têm emprego no comércio. Por exemplo, eu olho o comércio de Aracaju e não sei onde estou, pois só existem três calçadões, e acaba aqui; aí ou você vai pro shopping ou... Acaba aqui em quatro ruas. Quando eu cheguei de São Paulo, eu fui criado aqui – amo a minha terra – mas quando cheguei aqui que vi o comércio... Cadê o comércio? Então, a música foi um portal fantástico pra pessoa trabalhar. Quem tinha dom, aí dá pra se viver no caminho da música, entendeu?

- Quais os artistas que você considera brega?

- Reginaldo Rossi, Calypso, Déjà vu é brega, Adalvenon é brega, a maioria daqui do Nordeste todos nós somos bregas. Nós assumimos e tomamos conta do país, entendeu? É como o nordestino... Eu fui fazer um show em São Paulo e aí eu disse “Cadê o grito dos nordestinos?!” O espaço enorme, era uma quadra enorme, o Patativa onde grava Calcinha Preta, todo mundo, Calypso, Aviões do Forró... E eu fui fazer um show lá, quando disse “Cadê o grito dos nordestinos?” Nossa, aí eu falei bem feio, bem nordestino mesmo “ E agora eu estou chegando aqui nessa fuleragem!” Aí, pronto, aí foi! Então, tá invadindo. Então, em São Paulo acabou aquele *glamour* de bossa-nova e rock and roll. Você não vê mais. Só algumas bandas mesmo que estão tocando rock and roll.

Como se deu a sua relação com a música?

- Com a música, em si, desde muito cedo. Desde o interior, que eu já pegava o violão e já fazia música, sempre músicas românticas. Aí, depois, que eu vim pra cidade, pra capital, pra estudar aqui, pois eu sou natural de Frei Paulo, aí eu comecei a pegar várias influências, a gostar da música. Comecei, inicialmente, com uma viola, interessado pelos ritmos nordestinos, pela MPB. Aí me tornei um cantor assim, nesse sentido, comecei a me apresentar cantando Vital Farias, Zelomar. Aí, quando foi de uma hora pra outra, eu comecei a descobrir a música brega e me apaixonei pela música do brega; pelas guitarras, pela guitarra chinfrim do brega, pelas temáticas românticas, por aquela coisa do amor desenfreado, do amor desmedido do brega, né? Achei aquilo muito bonito e comecei a ensaiar alguns passos. Fiz uma canção de brega que se chama Ladyane na escola e, a partir daí, não parei mais de compor músicas bregas.

Quais as suas influências musicais?

- Na música brega, Adelino Nascimento, Júlio Nascimento, Roberto Villar, Fernando, José Augusto, vários cantores; Amado Batista, Lindomar Castilho e todos os outros bregas – eu amo o brega como um todo, até Falcão.

Quais foram as circunstâncias que fizeram você entrar em contato com essas referências?

- Houve uma época em minha vida que eu me separei, uma separação traumática e, em função disso, fiquei muito deprimido e tal, e eu acho que perdi tudo na vida, sabe? Fui morar em favela. Aí, morando na favela da Coroa do Meio, em frente, o meu vizinho só tocava um brega, botava aquele alto-falante. A princípio, aquele alto-falante me incomodava bastante; era aquele alto-falante colocando brega de noite, de manhã, de tarde, e eu enjoado com aquilo, daqui a pouco comecei a absorver aquilo, incorporei o personagem brega a partir daí. Um vizinho meu, chamado Meu Patrão – a gente chama ele de Meu Patrão – o barraco dele ficava de frente pro meu, aí eu pegava e ficava ouvindo direto. Aí, daqui a pouco, eu fui ouvindo e conhecendo, conheci Adelino Nascimento e fui me apaixonando, de repente aquela música foi entrando na minha mente, tocava no violão e, de repente, comecei a fazer também, a ensaiar os meus próprios acordes.

Você se considera um artista representante da música brega, por quê?

- Eu porque fui um artista que toquei muito nas FM's, né? Por isso que sou um artista conhecido na música brega. Eu tive sucesso com “O terrorista do amor”, que foi uma música que emplacou demais e tocou nas FM's daqui de Sergipe: na 103, no programa show brega, naquele programa da TV Sergipe “O paradão popular”, tocava muito na rede ilha. Então, eu toquei muito e tive um circuito de shows aqui na capital, chegando a me apresentar no Pirambrega, que, eu acho, é considerado o maior evento brega do país.

Pra você, o que é música brega?

- A música brega é aquela onde você pode desaguar todos os seus sentimentos, sem medo de errar, sem pudores, sem rebuscamento nenhum (estético ou literário); onde você pode desaguar os seus sentimentos de forma emotiva e de forma bonita, de forma musical. Eu tive a oportunidade de receber Adelino Nascimento lá em casa, entrevistei ele, perguntei exatamente isso a ele; ele me disse que não há coisa mais saliente que a música brega – eu concordo em gênero, número e grau com o Adelino em relação a isso. Tem coisa mais saliente, coisa mais interessante que a música brega?

Quais os artistas você considera como artistas da música brega?

- Keymoni, Arnaldo Souza, Ivan Ravelli, daqui como músicos bregas excelentes. O nosso saudoso Ismar Barreto é a nossa grande expressão da música brega, é um cara que tem um trabalho também muito qualificado, um trabalho de MPB, mas que, quando gravou um brega, foi que ficou conhecido no Brasil inteiro. E, de fora, as minhas referências musicais eu já disse, Adelino Nascimento, Júlio Nascimento, Amado Batista, Lindomar Castilho e vários outros. Tem Bartô Galeano, Sandro Lúcio.

Onde você viveu durante a sua infância e quais os artistas que você ouvia nesse período?

- Um infância pobre na cidade de Frei Paulo, ouvindo Altemar Dutra, Núbia Lafayet, ouvindo o ébrio Lindomar Castilho e várias outras, aquela que as pessoas ouviam na vitrola da minha mãe. Mamãe é uma pessoas que ama muito a música, toca teclado, toca violão; mamãe é apaixonada por música. Lá em casa a gente sempre ouviu muito música.

Onde trabalhavam os seus familiares, seu pai e sua mãe, na época de sua infância?

- Minha mãe sempre teve uma bodega no interior, uma bodeguinha que vendia coisas pra sobreviver. Depois, foi que a minha família cresceu financeiramente e, hoje, nós temos uma situação financeira muito confortável, graças a deus.

ED VALENTIN

Como se deu a sua relação com a música?

- Rapaz, primeiramente, eu era apaixonado pela música brega. Sempre desde criança gostava da música brega; ia pros barzinhos, com 13/14 anos, aí ficava ouvindo aquelas músicas de Lindomar Castillo, Barto Galeno, Adelino Nascimento. Meu ídolo mesmo, que eu sou apaixonado pela música, é Adelino Nascimento. Aí foi que vim pra Aracaju e conheci Adelino Nascimento. Cheguei no Clube do Vasco e disse que era um fã que queria conhecê-lo, ele me mandou entrar, aí tomei uma dose com ele e comecei a andar na rede da música com ele. Cantamos no palco e ele me dava o microfone, pra dá uma canja, dizia que era um fã dele quem tava cantando a música, o pessoal gostava e foi aí que eu conheci o produtor Tônico Saraiva, que é daqui de Aracaju e ele disse que eu tinha voz bonita e me chamou para gravar um disco. Aí passei um tempo com compadre Adelino Nascimento e foi aí que comecei a gostar mesmo da música, aí fui viver aquela paixão mesmo pela música.

Quais são as suas referências musicais?

- Música brega eu gosto, esse arrocha que é música brega, sertanejo, eu gosto um pouco de forró, mas eu sou mais ligado a música brega, que é o arrocha na atualidade, onde está mais pedido pelo público.

Você se considera um artista representante da música brega, por quê?

- Rapaz, eu me considero. Quando eu vou cantar, o público tudo gosta da minha voz. Eu faço bastante show nos bairros de Sergipe, aí o povo gosta quando eu canto.

Pra você, o que é a música brega?

- Música brega é você tá com uma menina de lado, bonita, e você daqui a pouco dá aquele tom e faz uma música. A música brega é isso aí, tá com uma menina namorando em um bar, tá num passeio, qualquer lugar assim, num barzinho tomando cerveja. É isso aí.

Quais artistas você considera como representantes da música brega?

- Amado Batista, Reginaldo Rossi, o saudoso Adelino Nascimento – que é meu compadre –, Lindomar Castilho. Não, Lindomar Castilho, não, Waldyk Soriano. Não me recordo se ele é falido ou não. Agora, não lembro na mente quem são eles, não, mas tem muitos.

Em que você trabalhou antes de se envolver com a música?

- Primeiro eu trabalhava com meu pai no sítio, né? No povoado Ponta dos Mangues, município de Pacatuba. Depois eu vim aqui pra polícia militar, fui soldado, fui cabo e, hoje, eu sou sargento da polícia militar. Graças a deus, deus me deu esse dom pra eu cantar, não é? Mas, de quatro anos pra cá, que foi quando eu gravei esse disco meu, foi que eu me apaixonei mesmo.

Os seus pais trabalhavam em quê?

- Pescar, pescaria. Pescar no mar, pescando em barco. Trabalhava de plantar mandioca, colher a mandioca, fazer farinha; é... Tirar coco com eles, com meus pais.

Atualmente você trabalha em outro lugar além da música?

- Na polícia militar. Sou sargento da polícia militar daqui de Sergipe.

Em qual lugar você viveu na maior parte de sua vida e quais os artistas que você mais ouvia por lá?

- Eu ouvia aqueles cantores que falei, mas não conhecia nenhum, a partir daí que eu conheci o Adelino Nascimento, né?

Onde trabalhavam os seus pais?

- Meus pais sempre moraram em Pacatuba e trabalhavam lá mesmo. Eu vim pra cá, pra Aracaju, e eles continuaram morando lá.

Qual a reação que as pessoas têm ao você se definir como cantor brega?

- Do público a reação é bastante boa, né? Do não-público é normal.

KARA DE COBRA

Como é que se deu a sua relação com a música?

- Olha, eu nasci e cresci na cidade de Viçosa, lá em Alagoas, e desde criança que eu sempre me interessei pela música e nunca tive oportunidade, né? Meus pais não tinham condições de investir em mim e eu também tinha vontade de aprender a tocar alguns instrumentos, mas também não tinha condições de investir devido às dificuldades da minha família, como já falei; mas a vontade foi grande, a gente conseguiu e, com um certo tempo, comecei a tocar em alguns bares nas noites, e, graças a deus, hoje cheguei a gravar o meu primeiro cd em carreira solo, e hoje eu já lancei o meu terceiro cd, graças a deus. É uma batalha muito difícil, mas a gente vem carregando essa bandeira até agora. Espero melhorar daqui pra frente e esperamos também que surjam alguns convites, com algumas pessoas que venham olhar mais pra música, porque a gente, infelizmente, não temos ninguém incentivando o artista da terra. E, infelizmente, não temos isso; o artista pequeno vem sempre sofrendo com as dificuldades, sendo discriminado e não tem aquela valorização que os grandes têm. Hoje em dia, se você tá com um cd seu na rua, oferecendo, as pessoas nem dão valor, porque vê você ali ralando, e vê um artista, por tá famoso, não precisa nem oferecer, vende CDs por 20/30 reais; a gente apela pra vender por 5 reais o cd da gente e ninguém quer comprar, pois não dão oportunidade de ouvir o nosso trabalho. E isso é a minha lamentação; me lamento, digamos assim, pois a

gente trabalha pra um dia ser grande, mas só que as oportunidades não aparecem, e, se a gente não tiver dinheiro pra fazer um bom trabalho e uma boa divulgação e investimentos, fica difícil. Artistas bons acabam desistindo em virtude disso aí, de não terem condições de divulgar o seu próprio trabalho.

Quais são as suas influências musicais?

- Eu canto forró estilo vaquejada, que é o estilo de Kara Véia, conhecido no Nordeste inteiro, o rei da vaquejada; aquele estilo Alcimar Monteiro, que é conhecido no Nordeste inteiro também; a gente canta aquele estilo ali, forró vaquejada: o ritmo bem nordestino mesmo.

Quais foram as músicas com as quais você entrou em contato na sua infância, que tiveram uma forte influência na sua vida musical?

- Olha, eu cantei muito em barzinho. A gente, quando vai tocar em barzinho, tem que tá preparado pra tocar de tudo um pouco: vem a MPB, o estilo sertanejo, vem a seresta, vem o arrocha mesmo; investimos também no axé, que é um estilo que rola muito na Bahia; mas a gente canta de tudo um pouco, mas o estilo que eu mais me adaptei foi o forró, o forrozão estilo vaquejada.

Você poderia citar alguns artistas que te influenciaram?

Kara Véia, Alcimar Monteiro, Viola; são pessoas que eu conheci lá na minha terra, que também seguem esse estilo meu, né? E eu, como o mais novo cantor de vaquejada, to surgindo agora, tenho só três anos de carreira, mas o cantor que me influenciou mesmo foi Kara Véia; eu me inspirei mesmo em Kara Véia. Hoje, graças a deus, eu tenho fãs já, muitas pessoas que curtem o meu trabalho, que compram o meu cd, que vão no meu show sempre; constantemente, quando tem show, sempre comparecem e a gente fica feliz porque é um coisa que faço com amor, com gosto mesmo e vê pessoas que curtem mesmo. Às vezes passo dificuldade, mas todo mundo, hoje, tem dificuldade, qualquer área que você for trabalhar você vê essa dificuldade. A gente espera um dia melhorar, surgir alguém que venha pra um incentivo melhor pra gente; e a gente espera melhorar, né? Espero que Deus abençoe e que as coisas comecem a fluir numa maneira positiva daqui pra frente. Eu tô chegando aqui em Sergipe, tem pouco tempo também, tenho cinco meses que estou aqui em Sergipe e só tá faltando mesmo aquela pessoa pra dá um empurrãozinho pra gente começar a trabalhar de verdade mesmo.

Em que você trabalhou antes de se envolver com música?

- Eu trabalhava em outras funções: fui vendedor, trabalhei como vendedor de loja, de balconista, trabalhei na área de vendas. Há muito tempo mesmo, antes de cantar, trabalhei em vários empregos.

Onde você passou a sua vida na infância?

- Passei no interior de Viçosa, no Estado de Alagoas; trabalhei na roça; no começo, a minha vida foi difícil. Até os dezoito anos eu nasci e me criei trabalhando na roça e com gado também, pois meu pai era vaqueiro da fazenda, e eu ajudava o meu pai na lida com o gado, a tirar leite das vacas de manhã. E a minha infância foi isso, não foi fácil, e hoje estou aqui na música, cantando o estilo de forró de vaquejada, é uma estilo que eu gosto muito e, pra mim, é uma inspiração muito grande fazer esse trabalho, porque é uma coisa que a gente faz com amor.

Você se considera um representante do que a gente entende como música brega?

Rapaz, eu me acho um representante sim porque, é aquele negócio, se eu não confiasse em meu trabalho eu não faria, não é, cara? Eu tenho plena confiança, gravo com uma banda boa, com músicos bons e, graças a deus, eu confio no meu trabalho; e a prova disso são as pessoas que gostam do meu trabalho. O que falta, na verdade, é como eu disse a você, são poucas coisas, porque, hoje em dia, pra você crescer musicalmente, você tem que ter um bom capital, você tem que ter dinheiro pra investir. Hoje em dia, a mídia, as rádios pra tocar uma música sua, elas cobram um pouco caro pra tocar diariamente e, se você toca uma música por um mês no rádio, você vai ter êxito, pois irão surgir contatos, novas propostas de trabalho pra você. Só que às vezes fica difícil você fazer esse tipo de trabalho, você não tem condições e, por isso, que acontece de você não poder fazer uma boa produção do seu trabalho, e acaba você sendo um bom artista e acaba sendo desvalorizado em virtude de você não ter condições de fazer um bom investimento. Você sabe, se você investe, a coisa é diferente. Tudo no começo é assim. Por exemplo, você vai montar uma loja, se você faz um bom investimento ali na loja, é claro que a clientela vai procurar você com mais frequência, você vai ter outro tipo de cliente, as pessoas vão acreditar mais por causa da qualidade. E é como se diz, o que faz a coisa melhorar é qualidade.

Pra você, então, o que seria música brega?

- A música brega, pra mim, é uma música que toca no coração das pessoas, de verdade. Pra mim, o brasileiro é brega. Tem gente que faz “ah, não sei quê”, mas sempre que tá com uma dorzinha de cotovelo é uma música brega que ele vai escutar. É uma música de amor. A música que toca no coração das pessoas; uma música que você escuta por sentimento, tá entendendo? Você, quando tem alguma decepção amorosa ou alguma coisa assim, é uma música brega que você irá ouvir. Por incrível que pareça, quando passa por um barzinho, e começa a tocar uma brega; e num show mesmo, quando eu canto brega, as pessoas “Essa é que é a música!” As pessoas começam a se levantar, aquele negócio todo; você sente que toca nas pessoas. Tem gente que não admite, mas curte. E não é à toa que os cantores que fazem um bregão mesmo fazem sucesso. Agora, tem que saber fazer um trabalho bem feito, né? Como falei pra você, você faz um trabalho bem feito, trabalha o brega do jeito que ele é mesmo, acontece. Eu acredito muito no brega, na música brega, eu sou bregueiro mesmo também. Faço um trabalho estilo vaquejada, que é um estilo bem parecido com o brega, porque é uma música que toca também no coração das pessoas. Mas faço brega e sei cantar música brega também.

Pra você, quais são os artistas que você classifica como brega?

- Rapaz, teve um que não está mais com a gente, mas foi um ídolo pra mim, Adelino Nascimento. Outro que eu gosto muito da música brega é Bartô Galeano. Tinha um também muito bom, Borba de Paula. Rapaz, tem muitos cantores bregas bons. Outro cara, Júlio Nascimento. E, olha, tem muitos que a gente não lembra agora. Aqui em Sergipe tem um bom exemplo também, Antonio Gomes. E eu vou falar um negócio pra você, eu admiro muito a música brega e não tenho vergonha de dizer que, pra mim, a música brega é a melhor música do mundo.

LENINHA LEITE

Como se de a sua relação com a música?

- A música, pra mim, começou desde criança. É um sonho que eu já vinha cultivando e, hoje, eu faço o que eu gosto, eu vivo de música e gosto de cantar. A música faz parte da minha vida.

Quais são as suas influências musicais?

- São várias. Agora, eu vou citar assim as que estão no topo. Eu gosto muito de Ivete, eu gosto de Caetano, eu gosto de Djavan, eu gosto de Gal, Maria Bethânia, eu gosto de Kid Abelha. Então, eu acho que há muita gente boa por aí, muita gente que tá no topo faz muito tempo e que serviram de escola pra mim, pois, praticamente, a gente nunca pode dizer que sabe de tudo de música porque a música é um universo – você nunca sabe tudo da música, sempre há um pouco a aprender mais.

Quais foram os momentos que você entrou em contato com essas influências?

- Eu acho que eu já tinha começado a cantar e você, quando trabalha com a música, tem que procurar se espelhar no que é bom. Então, eu saí procurando o que eu gostava, o ritmo que eu gostava. Hoje eu não posso dizer que gosto de um ritmo em específico, eu gosto de tudo, música pra mim é tudo. Então, não importa se é o forró, se é o brega, se é o rock, se é o sertanejo, a MPB, eu curto tudo; eu curto tudo, o axé; de tudo eu curto um pouco, e de todas essas linhas de ritmos eu tenho um predileto.

Você se considera uma artista representante da música brega, por quê?

- Eu me considero, me considero entre aspas, porque eu tento levar, em forma de música, alegria para as pessoas, e às vezes as pessoas falam “Ah, uma música brega”; não é que a música é brega, a música é romântica, fala de coração, fala de amor, fala de traição, como todos os ritmos. Como Roberto Carlos fala que traiu, como Djavan fala de amor, como Gal fala do coração, então eu acho que não aquela coisa do “Isso aqui é brega e isso aqui é chique”, música é música e pronto.

Pra você, o que é música brega?

- O que vai diferenciar a música brega das demais, é porque ela tem uma linguagem aberta: ela fala de corno, ela fala de – o uso popular – gaia e a batida do ritmo é diferente. Então, ela é tipo uma mistura do bolero com a seresta, e se tornou música brega por ter tomado essa dimensão e a liberdade de expressão de falar, entendeu? É aquela coisa, você fala de traição, fala de gaia, nas coisas mais simples do mundo. Na MPB já não se fala, pois é uma coisa mais elitizada; então intitularam música brega, mas não é a música que é brega, a linguagem que é livre.

O que a música brega expressa quando você a ouve?

Geralmente as pessoas falam que eu já percebi que canto o estilo e, quando se fala em música brega, você já direciona a um bêbado e a uma mesa de bar. Então, eu acho que a música brega ela lembra dor de cotovelo; pra mim, é direcionada totalmente a quem está sofrendo por paixão.

Em que você trabalhou antes de se envolver com a música?

- Eu acho que já nasci vivendo música. Assim, eu nunca trabalhei com outra coisa, já estudei; estou agora fazendo cursinho que eu vou fazer faculdade pra Educação Física, pois também amo academia. Mas trabalhar, eu nunca trabalhei em nada, só em música. Já cantei forró, já cantei calypso, já cantei axé, já cantei pagode e, agora, estou cantando arrocha.

Onde você morou durante a sua infância?

- Eu nasci aqui em Aracaju, cresci aqui no bairro do Augusto Franco. Então, nasci e me criei aqui, nessa região aqui; minha família é daqui também. Eu já morei um ano e três meses em Brasília, já morei em Maceió.

E quais os artistas que você ouvia no período de sua infância?

- Ah, no período da minha infância eu gostava mais era de forró, adorava forró. Então, minha família também gostava muito. Eu lembro que o meu pai tinha um vinil e a gente escutava Jackson do Pandeiro, Elba Ramalho, Dominginhos, Gonzagão, muita gente desse gênero. Eu cresci ouvindo forró; na realidade, eu comecei cantando forró.

Para você, a música brega existe?

- Existe porque tá aí, as pessoas comentam, as pessoas falam. Tem aquelas pessoas que têm vergonha de dizer que escutam música brega. Mas existe, é como falei, a música brega não é o brega, mas por você ser livre pra se expressar. Dizer que é corno, levou gaia, e é isso.

Quais os artistas você considera bregas?

- Caramba, tem vários! Júlio Nascimento, Reginaldo Rossi, Falcão – que é um ídolo na música brega e superinteligente – e por aí vai.

ANEXO B – Entrevista com Alunos do Curso de Música da UFS

ANGÉLO

Ângelo, primeiramente, eu gostaria de saber como se deu a sua relação com a música.

- A minha relação com a música veio a partir dos nove anos de idade, foi quando minha (...) me procurou para que eu mantivesse contato com a música e, desde lá, eu fui sentindo mais amor pela coisa e estou aqui até hoje.

Quais são as suas influências musicais?

- Hoje, é uma música mais orquestrada, uma música mais... a música instrumental em si, ou seja, jazz, mambo, estilo dança de salão e tudo mais.

Quais foram as circunstâncias que fizeram você entrar em contato com essas músicas?

- Rapaz, foi através da sociedade mesmo, em si, os colegas, uma coisa e outra, o mundo cultural que vai levando a música em si. Foi justamente isso.

Você gosta de música brega, por quê?

- Depende do conceito de música brega, tá entendendo?

Então vamos fazer o inverso, pra você, o que é a música brega?

- Música brega, pra mim, não tem nada a ver com estilo, pois o estilo se impõe através de uma cultura. Então, não tem nada a ver com estilo, pra mim, a música brega é somente a letra, vamos dizer que o diálogo da música mal colocado.

Você gosta de música brega?

- A música brega diz brega no conceito de dá uma música, né? Ela é uma música que certamente ninguém gosta, né? Então o brega, pra mim, eu não gosto de música brega, porque são letras que não trazem consigo uma crítica, uma coisa e outra que vá me envolver no futuro.

O que a música brega expressa pra você?

- Expressa coisas mundanas, é como se diz “é profana”. Mas, assim, eu não sei nem o que dizer, pois não tenho contato, não.

Quais os artistas que você acha que são bregas?

- Hoje, esse pagode baiano é uma música brega, pra mim; não todos, só pelo motivo de ter letras que não levam a nada; então, é pagode, é esse axés, essas músicas que a gente vê o pessoal dançando, que são músicas que são feitas, hoje, e amanhã não existem mais, né?

LEONARDO

Leonardo, como se deu a sua relação com a música?

- Bem, eu comecei a tocar flauta a partir dos 11 anos, né? E aí, foi quando surgiu o interesse maior, quando eu comecei a tirar as primeiras notas e comecei a aprender o básico da partitura. Depois, comecei com outros instrumentos, como o teclado, o violão, a guitarra, o

cavaquinho também toquei um pouco. Toquei em pequenos conjuntos, em missas também. E depois que surgiu a oportunidade de fazer o curso de música aqui, tive um aprendizado mais teórico, porque eu nunca tinha feito antes o curso normal.

Quais são as suas influências musicais?

- Bem, eu gosto muito assim de um pop mais romântico como, por exemplo, Michel Sullivan, eu o considero um bom compositor. Também gosto da linha do heavy metal melódico, como Angra, Rhapsody. Basicamente são essas.

Pra você, o que é música brega?

- É uma música que faz você rir com alguma coisa mais peculiar. É um pouco difícil de definir, mas é aquela música escrachada. Às vezes, o pessoal chama aquela música melosa, romântica, de brega, mas eu discordo, pois, pra mim, a música brega está ligada ao sentido de humor, digamos assim.

Você gosta de música brega?

Eu gosto, sim, porque, é como disse, é divertido. Mas não como uma coisa que eu leve muito a sério. É uma coisa mais pra diversão.

O que é que a música brega expressa pra você?

- Uma certa irreverência, um bom senso de humor, como o Falcão, por exemplo. Então, às vezes falam de sentimento, de uma crítica social. É a filosofia do quanto pior, melhor, né? Propositalmente ruim pra realidade que ela (...).

Quais os artistas você classifica como brega?

- O Falcão, o Wanderley Andrade, o Reginaldo Rossi, Adelino Nascimento, Borba di Paula; são esses que eu considero brega, em verdade.

TARSIS

Como se deu a sua relação com a música?

Eu comecei quando passei a frequentar a igreja, e todo domingo a gente tem uma liturgia que tem muitas músicas do luminário da gente, que é uma coisa assim que segue períodos de música europeia. Então, eu comecei desde criança, antes mesmo de nascer, na barriga da minha mãe, a ouvir esse tipo de música. Aí, depois eu entrei no conservatório, comecei a fazer musicalização, depois instrumentação; aí, depois saí um tempo do conservatório, fiquei um tempo parado e depois voltei com um pessoal de lá da igreja mesmo, porque juntou um pessoal pra tocar, aprender todo mundo junto; acabou que eu me interessei mais e aí veio um projeto da época que apareceu a Orquestra Jovem de Sergipe, que é ligada à orquestra profissional daqui, e fazia uma ligação, também, com a sinfônica de Itabaiana. Mas por conta de política e outras coisas mais, a Orquestra foi cancelada, aí eu tentei continuar na Sinfônica de Itabaiana pra não ficar parado e, hoje, nesse ano, a gente começou um trabalho um pouco mais sério do que nos anos anteriores com a orquestra sinfônica, estamos crescendo. Depois que eu comecei a ter um nível maior, eu comecei a fazer casamentos formaturas e esses tipos de cerimônias e pronto.

Quais são as suas influências musicais?

O que eu gosto mais de ouvir e tocar mesmo são músicas barrocas, clássica e, em geral, as músicas européias. Mas também gosto do (...) Brasil, que é o que tem no Brasil de bom. Então, eu sou um pouco fechado pra muitas coisas, mas tem muitas coisas aqui no Brasil e em outros lugares que eu gosto.

Você gosta da música brega, por quê?

Não, eu não gosto de música brega. Eu acho irritante, enjoativo, e não se devia colocar em (...), pois tem muita gente que não gosta, como eu. É muito chato você ter que ouvir uma coisa que a pessoa gosta e você simplesmente detesta literalmente, é muito ruim.

Pra você, o que é música brega?

Música brega é aquela que é feita a partir de elementos, que não são básicos, mas simples, mas há coisas simples que são boas, mas é um simples, no brega, que fica enjoativo; enjoativo a ponto de que você fica irritado em estar ouvindo, embora algumas pessoas não achem. É uma coisa muito difícil de se explicar.

O que a música brega expressa pra você?

Muita coisa parte da letra e dá pra se entender, (...), que se dá muito destaque pro lado sensual, sexual da coisa. Tem muita coisa também que vai pro lado menosprezador, que deixa a identidade dos seres humanos a nível de lixo.

Quais os artistas você considera como representantes da música brega?

Eu nunca procurei saber nome, não, mas vou ver se tento lembrar de alguns. Aquela música de Tayrone Cigano, muita coisa do forró elétrico, enfim.

WALTER

Como se deu a sua relação com a música?

Ah, quando eu tinha mais ou menos uns sete anos, eu conheci a música a partir do meu irmão mais velho, que ele se matriculou no conservatório de música, eu gostei e acabei fazendo a minha matrícula também, e estou até hoje.

Quais são as suas influências musicais?

Eu gosto muito de tocar a música clássica, erudita, a música barroca. E o que eu ouço normalmente é MPB, é o rock, o rock romântico, rock metal. E essas músicas, fora as músicas eruditas e barrocas também.

Você gosta de música brega?

Eu respeito muito a música brega, porém eu não gosto de ouvir, não tanto pela letra e pelo ritmo, mas porque eu não me identifico mesmo com o estilo musical. Mas não tenho nenhum preconceito com os que ouvem.

Pra você, o que é música brega?

Música brega é aquela que você ouve quando você está, digamos, no vazio, é aquela música mais melancólica. É... Eu não posso falar muito por não gostar pelo ritmo imposto na música. Eu não gosto do ritmo, aí eu criei meio que uma barreira em mim.

O que é que a música expressa pra você?

Eu geralmente não presto atenção, eu desvio a minha atenção pra outros lugares. A música tá presente em todos os lugares; se a gente parar aqui, a gente vai ouvir o som da natureza. Pra mim, tudo que você pára para ouvir é música.

Quais os artistas você considera bregas?

O único que eu sei é o Falcão.

E quais as músicas que os seus pais ouviam na sua infância?

Meus pais sempre ouviram MPB, bossa-nova.