

VINÍCIUS RODRIGUES ALVES DE SOUZA (VINA)

Música Brega: uma certeza duvidosa

Introdução

Acreditamos que a música brega é um território musical deslizante e difícil de ser delimitado com precisão. Essa dificuldade, em delinear de forma precisa esse universo musical, deve-se à influência da mundialização inserida na contemporaneidade. O que chamamos de mundialização, refere-se à definição dada por Ortiz (2007), ou seja, como o domínio específico da cultura, um universo simbólico referente à civilização atual. Um processo que se reproduz e que se refaz incessantemente, penetrando nas partes e redefinindo ao mesmo tempo as especificidades dessas partes, projetando para fora as realidades nacionais e articulando-as em escala planetária.

Com relação à contemporaneidade, estamos nos referindo ao momento atual no qual estamos vivendo, momento esse que se caracteriza pelo seu extremo dinamismo, pela sua natureza híbrida, volátil, inconclusa, além da sua diversidade cultural favorecida pelas trocas que se dão a nível global. Preferimos optar pelo uso de *contemporaneidade*, pois evitamos usar termos por demais polêmicos, tais como moderno ou pós-moderno. Afinal, seguindo a perspectiva de Amizo (2005), é possível acreditar que a contemporaneidade nada mais é do que uma continuidade de alguns traços modernistas e que, por isso mesmo, não se constituiria como uma “pós” modernidade.

No entanto, mesmo admitindo o fluxo cultural inserido na contemporaneidade, o qual impossibilita uma definição precisa dos gêneros musicais como devido à natureza cambaleante e fugidia dessa contemporaneidade, acreditamos que conseguimos estabelecer certas

características que nos possibilitam demarcar uma fronteira para a música brega, e que, portanto, essa música, mesmo com toda a sua ambiguidade enquanto gênero musical, de certa forma pode ser considerada uma música que possui uma identidade própria, visto que esse gênero demarca sua diferença entre os demais e que, portanto, é localizável. Afinal, como bem ressaltou Leite (2004) ao definir o lugar, observa que no lugar se inscrevem as marcas que caracterizam formas de pertencimento, pois seus códigos observáveis podem se encontrar inscritos entre as ações estabelecidas entre os indivíduos.

É por isso que conjugamos com a perspectiva de encarar a música brega como uma música que, devido ao seu aspecto ambíguo provocado pela contemporaneidade, não consegue ser definida de forma nítida, sendo por isso mesmo, duvidosa enquanto gênero musical. Por outro lado, entendemos que, se em geral nos referimos a determinados artistas como bregas e elencamos determinadas características para essa música, é por que temos, de certa forma, certeza de sua existência. É devido a essa certeza duvidosa da música brega que ela se revela obscuramente. Enfim, a música brega é como um fantasma visível, ou seja, um universo musical capaz de provocar polêmicas sobre o que pode ser música brega ou não, uma vez que essa tendência musical não nos aparece de forma palpável, assim como um fantasma, ao mesmo tempo em que percebemos nessa música um aspecto visível, visto que percebemos algumas características encontradas pelo público, pelos pesquisadores e pelos artistas.

A existência inexistente da música Brega (um tiro certo no alvo errado). Cultura: um trânsito camaleônico

Antes de partimos para uma discussão de alguns aspectos da contemporaneidade e o inevitável pertencimento da música brega em meio a esses aspectos, devemos chamar a atenção de que a cultura, ao longo da história da humanidade, sempre trouxe como seu aspecto

inerente, a sua natureza híbrida, provocada pelas trocas entre diversas realidades. Portanto, as fusões culturais não dizem respeito apenas ao contexto da contemporaneidade, enfim, não são um fenômeno apenas atual. Como observou Santos (1993), a variedade de modos de vida é um elemento essencial para qualquer discussão que implique debates sobre a cultura. Afinal, não há como entender o fenômeno da cultura abdicando de analisar a sua postura dinâmica, até por que o contato entre povos diversos é muito antigo. Ao falar sobre a ocupação dos continentes espalhados pelo planeta, através da expansão progressiva dos diversos grupos ao longo da história, Santos (1993) observa que o contato entre grupos humanos sempre foi frequente. O autor chama a atenção de que esse traço da cultura é uma constatação registrada em muitos povos, desde a antiguidade.

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 possibilita um 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 (2000) 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 trocas umas com as outras, uma vez que, de acordo com o autor, “[...] a comunicação e as trocas culturais em escala continental e intercontinental não têm nada de novo.” (WARNIER, 2000, p. 39)

No entanto, mesmo percebendo a natureza híbrida da cultura em todos os contextos históricos nos quais ela esteve inserida, Santos (1993) observa que o aceleração desses contatos é recente e

se encontra associado à tendência cada vez mais inevitável da formação de uma civilização mundial. Warnier (2000) chama a atenção 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), chama a atenção para o fato de 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 esse intenso fluxo global, os impactos de acontecimentos em determinados lugares alcançam 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.

Se a cultura já se definia pela sua tendência híbrida, plural e dinâmica, diante da mundialização da contemporaneidade, a cultura vive 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. O ritmo acelerado da contemporaneidade acompanha uma comunicação rápida e generalizada, gerando uma incessante circulação de mensagens.

Contemporaneidade: uma antropofagia *Drive Thru*

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 oriundos de toda parte do mundo, em uma circulação instantânea, agregando uma rede extensa e complexa de referências musicais oriundas de diversas fontes, possibilitando compor uma heterogeneidade de gêneros musicais com o seu hibridismo cultural, o que termina por nos dificultar delimitar com clareza o que seria, de fato, a música brega.

Ou seja, no contexto da contemporaneidade com sua mundialização, antes de haver definições precisas, o que encontramos é uma indefinição de gêneros musicais devido à natureza policêntrica e disseminada dessa contemporaneidade. A rápida circulação da informação e a mistura dos discursos sociais e estilos de vida possibilitam um fluxo intenso incapaz de desvelar seus próprios limites. A dificuldade em classificarmos com clareza a música brega se deve ao fato de a contemporaneidade, por permitir o trânsito de valores culturais, caracterizar-se pela sua desterritorialização, ou seja, o espaço antes de ser definido em locais com fronteiras delimitadas, dissemina uma proliferação de múltiplas culturas.

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 expansão das redes mundiais, qualquer evento ocorrido em

qualquer parte do mundo pode se nos tornar próximo, enquanto aquilo que nos rodeia se torna afastado. Esses elementos possibilitam um “encurtamento” do tempo e do espaço, aproximando diferentes culturas, das mais diversas partes do planeta, permitindo um maior contato entre elas e acelerando 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 entrelaçados.

Como ressaltou Amizo (2005), a multiplicidade e a heterogeneidade assumem um resultado de elementos mesclados de várias culturas, compondo-se a partir do diálogo entre o local e o global, o específico e o exterior, o regional e o cosmopolita, as tradições e as inovações. Esse diálogo ocorre de forma muito característica no campo musical, através da mistura de ritmos de diferentes origens e da composição de novos estilos a partir da combinação de inúmeras tendências musicais. O que percebemos na contemporaneidade é o diálogo entre o local e o global, o qual 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.

As referências musicais passam por transformações intensas e são formadas e transformadas continuamente diante dos sistemas culturais aos quais elas estão submetidas. Os sistemas de significação e representações culturais se multiplicam, confrontando infundáveis tendências musicais a uma multiplicidade desconcertante e cambiante. Compartilhando com a perspectiva de Warnier (2000), observamos que os indivíduos se encontram em um contexto confrontado por um fluxo sógnico em meio a várias informações, disseminando infinitos conteúdos culturais e provocando nos mesmos indivíduos

uma dificuldade em selecionar e ordenar esses conteúdos, visto que se encontram submetidos a esse intenso fluxo, constantemente renovado e ao mesmo tempo efêmero, devido à incessante combinação de signos.

Ao analisar o abandono das ideias totalizantes na perspectiva pós-moderna, Harvey (2007) observa que a vida cultural, antes de ser linear e totalizante, se assume como uma intersecção de textos que produziriam mais textos e assim sucessivamente, isto é, seria uma eterna sucessão de ditos, de pontos de vista, de novos significados, possibilitando, assim, uma vulnerabilidade nos 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, que tornam cotidiano o contato com diferentes realidades.

Esse processo de ordenação/reordenação, incapaz de criar uma ordem ou uma lógica classificatória exata para as coisas, provoca uma crise nas definições precisas, criando uma ambiguidade nas representações devido ao fato do significado se tornar incapaz de oferecer uma narrativa contínua. 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 à totalidade.

McKay e Fujinaga (2006) observam que essa dificuldade ocorre devido ao fato de os gêneros musicais serem frequentemente sobrepostos a outros gêneros, os quais podem pertencer a vários gêneros em diferentes graus, uma vez que a fragmentação, a pluralidade de signos e o entrelaçamento de diversos grupos possibilitam que uma determinada categoria se aproprie de criações de outras categorias

provocando processos de hibridismo em ações recíprocas e gerando uma heterogeneidade diante de seus fluxos incessantes, alternando-se por relações ambíguas. Para McKay e Fujinaga (2006), alguns gêneros frequentemente englobam múltiplas características oriundas de outras diversas tendências. Acreditamos que a música brega, enquanto gênero musical, também se encontra diante dessa multiplicidade de tendências.

Brega: uma música visivelmente fantasmagórica

Diante desse excesso de signos, de circulações rápidas de mensagens, propiciadas pelo diálogo entre as culturas espalhadas por todo o mundo, a música brega, enquanto um gênero musical, também não foge à regra. Essa tendência musical foi se modificando ao longo do tempo e se apropriando de inúmeros repertórios musicais, assim como foi sendo apropriada por outros ritmos e gêneros, e por isso mesmo, assim como nos outros gêneros musicais, não conseguimos visualizar com clareza quais as características precisas que os venham a definir enquanto um gênero musical, chegando muitas vezes a nos confundirmos sobre o que, de fato, poderia ser entendido como pertencente ao universo da música brega.

Teles (2008, p. 18), por exemplo, ao analisar a metamorfose da música brega romântica para o que ele chamou de “fuleragem *music*”, admite que a banda *Mastruz com Leite* era brega por possuir letras fáceis e românticas, porém, mais adiante, ele assim afirma: “passaram a chamar de forró, por causa da sanfona usada no acompanhamento, mas a *Mastruz com Leite* fazia lambada.” Enfim, era brega, forró ou lambada? Outro exemplo é a banda *Calypso*. Brito (2008) diz que no início da carreira a banda cantava músicas alusivas ao que ele chamou “Bregafó”, porém, para Chimbinha, o guitarrista da banda, a *Calypso* mistura uma série de sons, como a 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 brega, deve-se ao fato desse universo trazer em seu primeiro momento os elementos sógnicos de quando seus usuários ainda estavam ligados diretamente ao seu lugar de origem. Posteriormente, esses elementos são justapostos aos elementos sógnicos, representando o padrão estético da elite. Em outras palavras, o brega apresenta índices dos objetos da elite reaproveitados nos objetos identificados como populares, 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 o brega termina por assumir a expressão de diversas classes sociais, ao mesmo tempo não conseguindo obter uma definição precisa sobre o que de fato venha a ser.

Em uma pesquisa realizada 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 apontaram esse artista 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, ela observa que para os altos segmentos sociais esta é considerada brega, já para os segmentos médios e mais baixos, a dupla é considerada som sertanejo. Com relação a Leandro e Leonardo: para os

segmentos acima da média e médios, é brega; para os segmentos médios e altos, a dupla também é considerada brega; e nos segmentos mais baixos, a dupla 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 (2001, p. 19), “o sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional.”

Verificando a imensa dificuldade em se definir com clareza o que de fato poderia pertencer ao universo da música brega, vamos recompor um breve histórico das ramificações e das novas tendências agregadas, refeitas e constantemente modificadas pela incessante fusão da música brega. É importante lembrar que elencamos esses artistas como representantes da música brega por eles estarem citados em bibliografia que aborda a música em questão, como o livro *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo César de Araújo (2003), o *Almanaque da música brega*, de Antônio Carlos Cabrera (2007), além de sites como o *cliquemusic* e o *brega pop*, este último, um site especializado no movimento da música brega, além dos depoimentos cedidos por Wladimir Junior, produtor da banda *Tecno e Cia*, banda representante do tecno brega.

Araújo (2003), ao discutir a música brega no período entre 1968/1978, observa que nesse período houve três linhas da música brega: a dos intérpretes de bolero, seguindo a influência hispânica, com Waldick Soriano, Lindomar Castilho e Cláudia Barroso; os intérpretes da linha do samba, tendo como representantes Benito di Paula e Luiz Ayrão; e a linha que vai expressar o ritmo da balada influenciada pela Jovem Guarda, com Odair José, Paulo Sérgio, Diana e Fernando Mendes, dentre outros. O site “*cliquemusic*” (2007) nos mostra que mais uma outra versão da música brega surgiria, na segunda metade dos anos 70, por Sidney Magal, quando, no lugar

do embalo da Jovem Guarda, entrou a influência da discoteque e do pop dançante; nos anos 80, surgiu o pop brega representado por Michael Sullivan (ex-*Fevers*) e Paulo Massadas; no final dos anos 80, Beto Barbosa, fundindo o fenômeno da lambada; nos anos 90, artistas como Roberto Villar com o brega calipso, e atualmente encontramos o tecno brega, que, de acordo com o *site* “*bregapop*” (2007), além de ter uma influência da Jovem Guarda, incrementou batidas eletrônicas, como o calipso. Ainda de acordo com o *site*, o tecno brega 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 tecno *reggae*, o brega *hard core* que mistura o *surf music*, como também o eletro *melody* e o *funk melody*. Segundo Wladimir Júnior, o 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.

Temos que concordar com Moraes (1986), quando diz que a música ao invés de ser um fenômeno estático, se caracteriza por uma contínua transformação que, com frequência, vive da troca de informações, e, em se tratando da mundialização provocada na contemporaneidade, essa realidade é muito mais evidente. A música termina por se saturar em outras linguagens, fazendo perder as precisões dos códigos e abrindo, com isso, novos significados na zona de intersecção com várias outras linguagens. A música por se encontrar em um constante movimento, propõe constantemente novas revisões, possibilitando a concretização de novos signos, fundindo novas informações e se reciclando a todo instante.

A inexistência existente da música Brega (tiro errado no alvo certo). Mapeando um território fantasma

Levando-se em conta que a cultura inserida em qualquer contexto histórico sempre se caracterizou pelas trocas culturais entre diversos

povos, originários de diversas localidades, trazendo, como consequência, uma intensa hibridização cultural; e que a contemporaneidade possibilita que esses diálogos interculturais se inter cruzem, de forma mais dinâmica, rompendo as linhas limítrofes das precisões territoriais das localidades, mesclando inúmeras tendências musicais e compondo um complexo e plural mosaico de ritmos e infundáveis gêneros musicais, gerando dificuldades em se definir com exatidão esses gêneros musicais, a pergunta a se fazer nesse momento é a seguinte: a música brega existe?

É importante observar que não é por que entendemos que uma das dificuldades em definirmos com exatidão o que seja música brega se deva ao fluxo de uma rede complexa e plural de culturas, propiciada pela contemporaneidade, que acreditamos que a música brega não possa ter determinadas características que, de certa forma, dêem alguma definição para ela enquanto um gênero musical. Como observou Claval (2006), mesmo diante do fluxo contínuo e dinâmico de trocas que se estabelecem diante da mundialização da cultura, o espaço que percebemos é codificado por categorias que permitem estruturá-lo, uma vez que o indivíduo diante da cultura tem suas preferências, seus gostos, suas formas de valorizar ou de desvalorizar determinadas informações mais do que outras, afinal, como bem argumentou Bhabha (1998), devemos ter a compreensão do mundo social como um momento em que algo está fora do controle devido à sua natureza provisória, contingencial, efêmera, inconclusa, mas não fora da possibilidade de organização e, pelo menos, de uma certa precisão.

Ortiz (2007) chama a atenção 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, até por que Ortiz reconhece que os signos possibilitam uma comunicação entre os indivíduos, uma vez que possuem e geram identidades. Warnier (2000), ao discutir sobre a

possibilidade de delimitarmos o local, mesmo diante da mundialização, atenta para o fato de 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 rearranjos intensos e incessantes, a cultura permite que as civilizações construam estruturas de longa duração que canalizam o curso da história dando pontos de referências aos sujeitos para, com isso, possibilitar-lhes uma visibilidade do conjunto de suas ações, de suas atividades, participando, assim, da produção das identidades.

Ao questionar como sustentar o caráter simbólico dos lugares, sem operar uma redução dessa categoria a meros consensos, Leite (2004) observa que não é por reconhecer que as fronteiras dos lugares contemporâneos são mais fluidas, que devemos afirmar a negação da existência dessas fronteiras. O lugar precisa ter uma convergência mínima de conteúdos e práticas simbólicas capazes de agregar sociabilidades, uma vez que resulta das experiências compartilhadas mediante alguma forma de entendimento sobre o que significam e o que representam certos conteúdos culturais compartilhados.

Mesmo com toda a dificuldade de visualizarmos com clareza o território da música brega, há a possibilidade de encontrarmos de certa forma alguma referência capaz de definirmos determinados gêneros musicais, tanto é que McKay e Fujinaga (2006), mesmo admitindo que a classificação de gêneros não implica definições precisas, demonstram que estudos têm mostrado que o usuário, ao pesquisar um artista ou uma música navegando pela Internet, geralmente procura essas músicas ou esses artistas por gênero, mesmo admitindo que diferentes partes de uma gravação podem ser representantes do mesmo gênero sob diferentes formas. Portanto, se por um lado muitas críticas devem ser tecidas no que diz respeito à utilização de métodos classificatórios para os gêneros; por outro lado não há como negar que esse limite classificatório não possa ser de certa forma válido.

Caracterizando o incerto

Em se tratando da música brega, mesmo encontrando dificuldades em definirmos com precisão qual artista de fato representa a música brega, encontramos algumas características capazes de possibilitar alguns traços para esse gênero musical. José (2002), por exemplo, traça algumas características em relação a esse gênero musical, ao fazer uma distinção entre o romantismo utilizado pelo brega e o romantismo do século XVIII e primeira metade do século XIX, observando 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. Para José, as estruturas melódicas possuem um fácil reconhecimento apresentando signos com traduções já conhecidas.

A autora ainda elenca em seu livro, uma série de definições de várias fontes dadas ao termo brega. Algumas características são: uma música como sinônimo de malfeita; um objeto que sempre tem como referência o 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.

Também encontramos outras definições sobre esse gênero musical. Ao abordar a ausência da música brega nos acervos discográficos, Araújo (2003, p. 20) definiu essa música como sendo parte de uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade.” Outra característica da música brega se refere à simplicidade dos arranjos geralmente encontrados nessa música. Ao fazer uma introdução em seu livro sobre a música brega, Cabrera (2007, p. 8,117) nos mostra que esse estilo musical se caracteriza pelas “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações.” A *Enciclopédia da música brasileira* (1998), por exemplo, designa a música brega como a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não

foge ao uso sem criatividade de clichês musicais”. (ENCICLOPÉDIA..., 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; um gênero musical que tem, como tentativa, recuperar a função da música romântica acabando por relegar o romantismo para 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 é entendida como uma música feita meramente para a manipulação das massas; um tipo de música que tem o artista que gosta de ser espalhafatoso por gostar de chamar 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, encontramos características que definem esse gênero musical como uma música baseada na bateria, com ritmos de seresta que vão dar constância à música, além do uso da guitarra influenciado pela música latina; uma música vista como uma estrutura melódica simples com arranjos que possuem uma linha de baixo básica; música sem muito esmero; falta de melodia nas letras, músicas que possuem paródias de músicas de melodias bem simples, universo musical que usa palavras de muita facilidade de 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 essa exposição, devemos admitir que esse gênero existe, visto que além das muitas características encontradas que consolidam esse universo musical, geralmente associamos determinados artistas como representantes desse gênero musical. Nas comunidades do Orkut⁹³ que discutem música brega, por exemplo, encontramos vários artistas que são reconhecidos como representantes dessa tendência musical. Na comunidade “Amantes do brega”, encontramos um tópico para a escolha do cantor de brega predileto. Os representantes elencados foram: Odair José, Lindomar Castilho, Reginaldo Rossi, Carlos Alexandre e Amado Batista. Na comunidade “Eu gosto de música brega”, encontramos um tópico chamado “Cantor brega q mais gosto” e, dentre esses cantores, foram citados: Amado Batista, Falcão, Ovelha, José Augusto, Sidney Magal, Nara Costa, Latitude 10, Julio Nascimento, Waldick Soriano, Cláudia Barroso, Odair José, Ângelo Máximo, Márcio Greick, Fernando Mendes, Vanusa, Antônio Marcos, Martinha, dentre outros.

Além de elencarmos determinadas características e artistas como representantes da música brega, comumente externamos em nosso discurso a denominação música brega. Do contrário, não encontraríamos títulos de artigos que, ao discutirem esse universo musical, associam essa música como música brega. Podemos encontrar uma infinidade de exemplos, tais como: *A estética do brega*, de Fontanella (2005), o artigo do próprio Fontanella publicado na *Revista Continente*, intitulado *O fenômeno do brega* (2008), mais dois artigos publicados nessa mesma revista, intitulados de *Do brega à fuleragem music*, de Teles (2008) e *A indústria do brega*, de Brito (2008). Ainda encontramos outras produções que utilizam o termo música brega, como a dissertação de José (1991), chamada *Isto é brega*,

⁹³ O Orkut é um website criado por Orkut Buyukkokten, 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.

isto é brega; o livro de Cabrera (2005) *Almanaque da música brega*, e Bonfim (2005), com o seu paper: *Quando o rock e o brega se encontram etc.*

Acreditamos que se expressamos a denominação música brega, assim como conseguimos elencar certos artistas e características como pertencentes a esse universo musical, é por que de certa forma também conseguimos visualizá-lo, mesmo tendo ciência de que esse gênero, assim como qualquer gênero musical inserido no fluxo intenso de trocas estendidas a uma rede mundial de culturas, tenha a sua dificuldade em se definir exatamente enquanto tal.

Música Brega: uma ambiguidade visível

Devemos ter em mente que, se por um lado não conseguimos chegar a um consenso para definir com clareza as linhas limítrofes da música brega, tornando-a assim difícil de visualizar de forma clara, gerando uma série de dúvidas a seu respeito; por outro, devemos ter certeza da existência desse gênero musical, visto que conseguimos de certa forma enxergá-lo, uma vez que classificamos artistas e características para o que achamos que compõe esse universo musical. Enfim, a música brega nada mais é que uma certeza duvidosa, ou seja, uma ambiguidade visível.

Enfim, a música brega mesmo com toda a dificuldade de ser delineada com precisão, é visível aos nossos olhos. É por isso que concordamos com Leite (2004) quando, ao propor um mapeamento dos lugares no contexto urbano contemporâneo, observa que mesmo havendo uma dificuldade de demarcar com precisão as linhas limítrofes das fronteiras, assim como onde esses limites se fixam ou se deslocam, observa que o mapeamento dos lugares se faz através de certa validade fundada no que ele chamou de possibilidade aproximativa de síntese. Essa possibilidade de síntese produz uma convergência de sentidos que serve como condição necessária para que

existam práticas sociabilizadas entre os indivíduos, ocorrendo não à base do consenso, ou seja, como um produto final, e sim pelo que o autor chama de possibilidades de entendimentos, uma vez que as possibilidades de entendimentos implicam um entendimento mínimo sobre os códigos culturais, selecionando determinados símbolos para marcar sua diferença diante dos outros universos.

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. Por ser um território musical capaz de mostrar, mesmo que de forma não tão nítida, alguns aspectos que a definem, a música brega possui sua própria linguagem musical. Portanto, mesmo sendo por um lado fantasmagórica, polêmica, sem qualquer clareza evidente aos nossos olhos; por outro, a música brega se manifesta de forma concreta, visto que ela demarca seu espaço, tornando-se de certa forma, localizável. Como bem ressaltou 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, uma vez que as representações, ao demarcarem suas diferenças, conferem códigos observáveis que podem se encontrar inscritos na indumentária, nos adereços utilizados por indivíduos que compartilham desse universo, enfim, na forma como operam as relações entre os indivíduos. Ou seja, percebemos que a música brega possui um território localizável mesmo diante de sua ambigüidade, pois encontramos certas características desse gênero musical como a forma do artista interpretar sua música, os assuntos geralmente mais tratados em suas temáticas, os ritmos, as melodias, a forma como o público recebe essas músicas, a performance desse público etc.

Por mais que as linhas limítrofes da música brega não sejam precisas, elas apresentam, pelo menos, possibilidades mínimas de compreensão dos seus limites. Como dito, se nos achamos capazes de

elencar diversas características e artistas para a música brega, é por que de certa forma ela possui determinadas demarcações enquanto um território musical capaz de legitimar formas identitárias em relação ao seu universo musical. Esse gênero musical, mesmo encontrando dificuldades em se definir enquanto tal consegue demarcar seu território, registrando, assim, sua marca e sua autonomia.

Música Brega? Por que não?

Já que a música brega possui características que a fazem demarcar suas diferenças em relação aos outros universos musicais, deixar esse gênero musical acompanhar a denominação brega é de profunda importância para a associação que os indivíduos venham a estabelecer com essa música no mercado, visto que mesmo buscando substituir uma denominação por outra, esse gênero musical já se encontra disseminado nos discursos tanto dos indivíduos, quanto no mercado de consumo. Como atentou Janotti (2004), a forma como determinados artistas são nomeados, a partir dos gêneros musicais, possibilita que o gênero seja reconhecido pelos fãs. Um determinado produto musical nomeado sob determinado gênero musical envolve sempre estratégias de divulgação e de consumo, isto é, tanto no que diz respeito à relação que esse produto se encontra no mercado para ser consumido; quanto em relação à sua partilha de significados que o público estabelece com esse produto, identificando-se com ele.

A denominação que recebe um gênero musical implica o caráter dinâmico das demandas estabelecidas entre o consumidor, o vendedor e o mercado. Janotti (2004) ressalta que o analista centra suas interpretações nos modos como as canções são ouvidas, quais os valores que se configuram em determinadas sonoridades, que tipos de atividade envolvem a audição dos fãs, que tipos de afeto os ouvintes atribuem às músicas. Nota-se que um gênero musical como o brega, por exemplo, encontra uma produção de sentido inscrita em seus

produtos, afinal, como bem atentou Janotti (2004), um determinado produto 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 e às suas formas de conceber o mundo. Como ressaltaram McKay e Fujinaga (2006), mesmo com toda a carga ambígua que venha conter um gênero musical, ele tem uma importância significativa, visto que é a partir dos gêneros que muitos indivíduos ainda estabelecem uma identificação que se remete ao aspecto cultural no qual eles se encontram. Os autores observam, por exemplo, que podemos notar as diferenças nas maneiras de se vestir, de falar e de se comportar entre os fãs do *death metal* e do *rap* e por isso mesmo é que determinados gêneros podem ser de certa forma observados.

É por concebermos a música brega como um universo musical que se sustenta por algumas características que lhe dão 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 o indivíduo possa selecionar o que busca consumir no mercado, que não acreditamos que, seja evitando as conotações pejorativas que carrega a denominação brega, que passaremos a respeitar mais essa estética musical. Não é substituindo uma denominação por outra que possibilitaremos colocar a música brega em uma posição de respeito diante dos outros gêneros musicais, isto é, não é modificando uma determinada denominação ou colocando-a entre aspas que se conseguirá modificar as relações de poder que essa denominação simplesmente reproduz.

O que devemos ter em mente é que, com um exercício voltado para uma tentativa de conscientização e respeito diante das diferenças

musicais, as palavras, mesmo contendo conotações que muitas vezes as tornam pejorativas, podem passar a ser encaradas como um mero referencial que serve apenas para caracterizá-las. Com um exercício crítico e consciente, o uso do termo música brega passa a assumir uma nova perspectiva, um significado diferente, desvinculado de sua carga pejorativa. 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; e não olhando a música brega com um olhar estético excludente.

Corlett (2006), ao discorrer sobre algumas condenações morais sofridas pelo *hip hop*, 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 quer dizer uma postura racista, 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, causando sérios danos morais, fazendo uso dos termos pejorativos; já na linguagem racial, o que se verifica é uma linguagem marcada simplesmente por uma questão de gênero étnico. Ou seja, nesse último caso, existe uma imunidade linguística no termo usado, visto que seus significados são usados de uma maneira pela qual determinada denominação passa a assumir um sentido sem conotações pejorativas, uma vez que não há intenções de se referir a pessoas ou grupos específicos, e sim, mencionar a palavra que expressaria apenas uma característica.

Assim, deveríamos pensar ao usarmos a denominação música brega. Poderemos usar essa denominação com o intuito, não de denegrir o grupo no qual ela geralmente é recepcionada ou o indivíduo que consome esse produto musical, e sim, como forma de diferenciá-la de outros gêneros musicais. Reconhecendo a importância da música brega para o acervo musical, não só passaremos a expressar a

denominação brega apenas como um termo que identifica essa música enquanto tal, uma vez que a música brega vindo simplesmente acompanhada de uma denominação que a caracteriza, ou seja, a denominação brega, não implica considerar que, ao nos referirmos a essa música, estejamos associando a esse gênero musical os sinônimos de mau gosto e de inferioridade estética. Utilizando o termo e reconstruindo, ao mesmo tempo, o seu significado, passaremos a usar a denominação música brega como uma denominação que mudaria sua intencionalidade, fazendo perder assim, o seu sentido pejorativo, evitando relacioná-la a uma posição de desprestígio no que diz respeito a sua condição enquanto uma estética musical.

Passando a encarar a música brega apenas como um gênero musical como qualquer outro, sem associá-la a uma música inferior diante das outras, evitaremos ter a necessidade de substituir palavras para amenizar a representação que fazemos de sua denominação, uma vez que, de nada vale ajustar termos mais amenos se não exercitarmos retirar nossos preconceitos construídos em nossa relação com a cultura na qual estamos inseridos.

No entanto, estamos cientes que associar a música brega desvinculada da carga pejorativa que traz a sua denominação construída historicamente em nosso repertório de vocabulários, implica um constante e longo exercício de respeito, afinal, o sentido que carrega determinada denominação, não desaparece de forma imediata, até por que, como argumentou Semprini (1999), a linguagem é um instrumento que depende de todo um processo de interpretação e de inúmeras traduções e expectativas geradas por nossas representações diante da cultura na qual nos encontramos inseridos.

Portanto, o que se faz necessário é questionar as representações que a denominação brega traz aos nossos valores estéticos. Um questionamento que possibilite um exercício capaz de retirar as conotações historicamente construídas em cima da denominação

brega, buscando respeitar e vivenciar 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.

REFERÊNCIAS

- AMIZO, I B. *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 e Sociais**, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande.
- ARAÚJO, P. C. de. *Eu não sou cachorro, não*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONFIM, C. *Quando o rock e o brega se encontram*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA UERJ, XXVIII, Rio de Janeiro UERJ, 2005. Paper. p: 01-12.
- BRITO, B. A indústria do brega. *Revista Continente*, Recife, v. VIII, n. 92, p. 19-23, ago. 2008.
- CABRERA, A. C. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.
- CLAVAL, P. As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, I. E. de; GOMES, C. da C.; CORRÊA, R. L. (Org.). *Explorações geográficas: percursos no fim do século*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CORLETT, J. Â. Para todos os meus pretos e vadias: ética e epítetos. In: IRWIN, W. *Hip hop e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2006. p. 150-159.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- FABBRI, Franco. “Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind”. Paper delivered at IASPM (UK) conference, 1999. Disponível em: <<http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>>. Acesso em: 18 mar. 2004.

- FONTANELLA, F. I. *A estética do brega*. 2005. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- _____. O fenômeno brega. *Revista Continente*, Recife, v. 8, n. 92, p. 12-15, ago. 2008.
- GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JANOTTI JR, J. S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo. *Contemporânea*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004.
- JOSÉ, Carmen Lúcia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002.
- LEITE, R. P. *Contra-usos da cidade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Aracaju, SE: Editora da UFS, 2004.
- MCKAY C.; FUJINAGA I. *Musical genre classification: is it worth pursuing and how can it be improved?* Montreal: McGill University, 2006.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. Editora brasiliense, 4 edição, SP, 1986.
- NOBREGA, Z. Cultura Popular na pós-modernidade. In: ENECULT, 4., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: FACOM, 2008.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- RECUERO, R. da C. *Teorias das redes e redes sociais na Internet*. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA XXVII INTERCOM, 4., 2004, Porto Alegre. *Congresso...* Porto Alegre: [s. n.], 2004. Disponível em: <http://www.midiasdigitais.org/wp-content/uploads/2008/08/r0625-1.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2009.
- SANTOS, J. L. dos. *O que é cultura*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SOUZA, V. R. A. de. *Eu não sou lixo: apreciações e depreciações na música brega*. 2005. 53 f. Monografia (Trabalho de Conclusão para obtenção de título de bacharel em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

- SEMPRINI, A. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- TELES, J. Do brega à fuleragem music. *Revista Continente*, Recife, v. 8, n. 92, p. 16-18, ago. 2008.
- WARNIER, J. *A mundialização da cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.
- ZAN, J. R. Música popular brasileira: indústria cultural e identidade. *Revista Eccos*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun, 2001.

Sites consultados

- Brega Pop. <http://www.bregapop.com/historia/?p=69>. Acesso em: 05 set. 2007.
- Cliquemusic. [www.cliquemusic.com.br/ br/ gêneros](http://www.cliquemusic.com.br/br/g%C3%AAneros). Acesso em: 05 dez. 2005.
- Orkut. www.orkut.com
- Amantes da música brega. Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=154545>. Acesso em: 23 nov. 2008.
- Eu gosto de música brega. Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=4542254>. Acesso em: 23 nov. 2008.

Depoimentos

- Depoimento cedido por Wladimir Júnior, via Messenger (MSN). Disponível em: <e-mails: vinatasco@hotmail.com & bandatecnoecia@hotmail.com>. Acesso em: 25 set. 2007.