

Sobre o universo brega e seus enquadramentos nas dinâmicas da atualidade¹

Rogério COSTA²

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

RESUMO

O presente trabalho versa sobre a compreensão conceitual do que se tem por música e/ou universo cultural brega na atualidade, sob a ótica dos estudos interdisciplinares em comunicação, música e suas interfaces. Neste texto, parte-se das considerações acerca da discussão sobre música, objetos e metodologias alternativas no campo intelectual. Em seguida, ocupamo-nos de questões de conceito e nomenclaturas associadas a brega. Os juízos direcionados ao mesmo, numa possível referência a uma arte adúlterina. Finalizando, propõe-se a correlação de um universo brega com as possibilidades de fuga, diante das estruturas vigentes, sob considerações baudrillardianas e pensamentos pó-estruturalistas. Tem-se o universo brega e suas possíveis ambiguidades.

PALAVRAS-CHAVE: Música, universo brega, mercado, valor.

“Porque ser brega é bom.
É não ter etiqueta,
É viver a vida sem sair do tom”
(MARANHÃO, 1995).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O tema das linhas que se seguem é brega. Talvez a escrita, dependendo da concepção, seja brega. Talvez os termos sejam bregas. Ou mesmo a autoria assim seja...

De qualquer maneira, não se trata de um conjunto de análises musicais que diretamente sejam definidas como brega. O propósito do texto é argumentar sobre indefinições do que aqui se tem por **universo musical brega**. Como bem diz o termo, universo é vasto, amplo, plural, o que, ao tentar-se encontrar uma definição mais uniforme, certamente há que se incorrer num significativo erro. Um dos motivos pelos quais afirma-se tal erro é o fato de que a música dita brega supostamente evoca dois ambientes do contraditório, embora uníssonos: a melancolia e a alegria. Melancolia enquanto uma ideia

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares em Comunicação, do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/UFBA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, email: radialistama@yahoo.com.br.

de brega como música suportada ou alimento de traição predominantemente feminina – a música de corno. Diz-se também alegria, porque tem-se a presença da malícia e da ironia na construção musical. A diferença está na melancolia transformada em ironia, na malícia como suporte de consolidação.

Para efeito de ensaiar tal complexidade, apresenta-se o texto em três momentos:

Na afinação, propõe-se trazer um pouco do desenvolvimento da música popular ao longo do tempo, tendo como ponto de partida o século XIX e o desenvolvimento da música no formato canção e esta disseminada no meio popular.

Na seção seguinte, evoca-se a ideia de brega como um universo de aporias, ou seja, composto de problemas com difícil solução. Entenda-se por problemas não somente a questão da qualidade estética, mas, significativamente, os de cunho científico-conceituais, um enquadramento conceitual; uma definição de brega.

Na terceira seção, trata-se de um outro aspecto de enquadramento conceitual, de maneira que visitam-se obras do universo pós-colonialista e pós-estruturalistas para argumentar parâmetros dos conflitos que envolvem a tarefa de definir esse universo, talvez, indefinível. Atente-se para o fato de que, embora haja referência a um ambiente específico, a proposta, a esta altura, não é a de realizar análises. O Lugar Nenhum é apenas ilustrativo.

AFINAÇÃO

Os estudos referentes à música sofreram significativas alterações, evoluções, rupturas ou a assunção de paradigmas que têm permitido um considerável descentramento acerca de tipos de e como se estudar a música no seu formato canção. Esses movimentos podem ser datados do início do século XX, quando da emergência e instauração de um aguçado processo de maquinização, industrialização dos bens de consumo, coetâneos de um processo cada vez mais expansivo de urbanização.

Foi ao longo do século XX que o entretenimento saiu do palco e ganhou espaço nos lares de famílias de diferentes níveis intelectuais e econômicos, embora o poder aquisitivo, à época, fosse fator determinante para esse acesso. Tal demarcação tem como um dos esteios referenciais a domesticação ou a maior acessibilidade da música, que não estaria atrelada ao acesso via partituras, pois artefatos tecnológicos permitiam isso, no conforto do lar. A música-melodia ganhou letra e assim instaurou-se o formato canção

gravada. Adicionado a esse processo estão os jogos inventivos e as suas possibilidades de hibridismos que, mais do que nunca, tem marcado a contemporaneidade. Segundo Luiz Tatit,

A forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século XX e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e de imagem (TATIT, 2004, p. 92).

Dito dessa maneira, é possível afirmar que com essa sedimentação de processos de armazenamento e produção de canções, uma nova ordem sociocultural foi constituída, um mercado promissor emergindo e as inquietações sociais e intelectuais seguindo esse panorama. Por sua vez, correntes de pensamento, campos teóricos e ideológicos, talvez herdeiros dum colonialismo deslocado, avistaram a necessidade de um processo de redefinição, uma vez que entre inventos tecnológicos e movimentos da sociedade, setores como educação, cultura e sociedade passaram a um processo de dissociação de ideias. Dissociação porque, no regime político-social vigente na segunda metade do século XX. Fatos como exílios, censuras e os Atos Institucionais causavam tanto inquietação por quem se deleitava sob o manto do poder quanto por quem tinha como “atribuição” cumprir e fazer cumprir as normas hegemônicas ou, por outro lado, ausentar-se, exilar-se ante os imperativos do regime.

Neste sentido, também no campo científico/acadêmico, muita coisa passava por mudança, inclusive a eleição de objetos novos, alternativos, com vistas a promover um enfrentamento teórico. Pode-se utilizar como exemplo a instauração dos estudos da folkcomunicação, que, à época, significava a compreensão do papel de protagonismo social, político e cultural de setores sociais ora atrelados às camadas menos providas da sociedade. Novos objetos que promoveram ou estimularam a utilização de novos métodos e proporcionaram diluir no meio social um conjunto de valores.

O estudo da música também passou por esse processo, uma vez que esta foi utilizada como um dos principais mecanismos de arregimentação social. Tanto os setores alinhados ao poder quanto os que promoveram picos de resistência entenderam a música como um caminho sensato para transmissões ideológicas. Esse uso da música com fins políticos deu vazão a um conjunto de aporias científicas e/ou culturais, tendo em vista que, possivelmente, o problema estaria no fato de que o tratamento em relação ao popular era realizado

Ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido da ignorância e saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar (CHAUI, 1996, p. 124).

Se por um lado a sociedade promovia intensas mudanças, como os movimentos de democracia, anti-guerras e direitos, dentre muitos outros, inclusive movimentos sexistas, de geração e de ideais políticos, por outro, sob a força de um regime totalitário, a própria ideia de conhecimento e legitimações encontrava-se também num ciclo de ebulição. O debate sobre autenticidade artística e sobre qualidade, somado às novas aspirações investigativas proporcionou uma inquietação transgressora dentro do campo científico, a fim de que se tenha uma ruptura significativa com os métodos investigativos convencionais e os respectivos objetos.

Em outras palavras, essas mutações na cultura científica e musical proporcionaram certa ruptura com parâmetros cartesianos, principalmente no que tange à lida com a arte no universo acadêmico. É que as pesquisas acadêmicas adentrariam no ambiente da interdisciplinaridade e, principalmente, um leque de objetos que não fossem unicamente científicos, como é o caso das pesquisas musicais.

Assim, não se trata de impor um conjunto de ideias e sistemas de pensamento teóricos à experiência pedagógica universitária; tampouco se trata de ilustrar o campo intelectual com vivência empírica. Trata-se, sim, de superar o dualismo teoria x prática através da práxis, ou seja, promover a experimentação constantemente posta em cheque por proposições teóricas para imediatamente melhor dirigir a ação, tal como postula Bordieu³ (COUTINHO e SANTOS, s/d, p. 69).

Nestes termos, o tema música popular no universo musical intitulado de brega serve-nos para dinamizar e colaborar com uma metodologia, bem como uma epistemologia cartesiana, regulada, doutrinada. Envida-se uma possibilidade de alimentar os diversos postulados acadêmicos de maneira a instrumentalizar a academia de elementos que possibilitem o encurtar de distâncias com os diferentes setores da sociedade.

BREGA E UM UNIVERSO DE APORIAS

“Com sua sensibilidade o poeta captava a frustração e o desencanto que se abateram sobre milhares de jovens, que

³ Cf. BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *Ofício de sociólogo*. In: *Metodologia de pesquisa na sociologia*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2007.

Em dia sonharam em mudar o mundo, mas que sentiram quando o sonho acabou” (ARAÚJO, 2005)⁴.

Visualizando, vivenciando os dias atuais, é possível perceber que tudo é falado sobre brega. Mas, talvez, pouco se entenda sobre bregas. Música ligeira, fácil, de baixo calão, de mau gosto, de fossa, periférica, dentre tantas outras denominações. Talvez o grau de entendimento seja tão minimamente complexo que até o uso de artigo (a/o) é incerto, pois brega pode ser o indivíduo, um ambiente, uma rotulação. Também pode ser uma roupa ou, ao que nos convém destacar, qualquer coisa inclassificável. Esta última ideia, para esta abordagem, contempla de maneira mais abrangente o que tem sido entendido por brega na atualidade, já que, de maneira geral, o incerto ou que não está contemplado por classificações mais específicas, isto sim, direciona-se como brega.

Pode-se afirmar que este é um dos principais problemas referentes ao estudo da música popular no contexto latino-americano e, de maneira mais específica, o brasileiro, uma vez que a referência de concepção de música brega, ainda que nos dias atuais, está diretamente associada ao cafona da década de 1970, do século XX, quando instaurou-se uma linha divisória de legitimação da música popular. De um lado, foram reunidos artistas e obras que entoavam canções mais ajustadas aos imperativos regimentais do período ditatorial. Incluíam-se neste grupo a Bossa Nova, o Samba, a legitimada Música Popular Brasileira (MPB). Estas eram músicas de aceitação vertical, sob a égide do poder institucional e que, por assim ser, passou a condicionar-se como o lugar de predileções, no que diz respeito à música urbana nacional.

Talvez seja interessante entender a música urbana como integrante de uma “arte adúlterina”, em que “recorrendo à ilusão, indiferentes ao racional, imitando a natureza sem a reproduzir, transmudando o que elas trabalham, criam sobre uma aparente mentira uma propedêutica da inteligência” (ZUMTHOR, 1997, P. 26).

De outro lado, um grupo de artistas e produções enveredou por outro lugar, no sub: suburbano, submundo, subcultural..., constituindo-se, forçadamente, num universo paralelo de práticas de consumo de música e entretenimento. Enquanto o primeiro grupo usufruía de metáforas para garantir-se, driblando a censura para manifestar inconformismo, o segundo grupo manteve sua linha de produção, sua proposta, seu jeito de prover o entretenimento popular.

⁴ Fragmento extraído da obra do autor já referenciada. Trata-se de Alberto David, um dos três personagens a quem Paulo César de Araújo dedica o livro. Os outros dois são: o mendigo e a mulher, ambos sem nome, mas que serviram de inspiração para a produção da importante obra de referência à música popular cafona dos anos 70.

Três aspectos chamam a atenção no universo deste grupo de cantores e compositores. O primeiro, a mensagem de suas canções: grande parte dela traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro. O segundo aspecto é a relação entre esta produção musical e o momento histórico: a maioria de seus autores e intérpretes alcança o auge do sucesso entre 1968 e 1978, período de vigência do Ato Institucional nº 5, sendo também proibidos e intimados pelos agentes da repressão do regime. E o terceiro aspecto, a origem social do público e dos artistas: ambos oriundos dos baixos estratos da sociedade e boa parte deles tendo vivenciado uma das grandes mazelas do nosso país, o trabalho infantil (ARAÚJO, 2005, pp. 16-17).

Por mais que os termos do autor possam simular rancores, em verdade, a construção dessa linha evolutiva na música brasileira, relegou o brega a ser o herdeiro desse período, visto que, os termos de Araújo fazem referência diretamente à música cafona, à época, que permeia até os dias atuais os diferentes modos de interpretação sobre música popular e legitimidade musical. A música cafona da década de 70, na contemporaneidade é entendida como brega. Eis um problema marcante e premente quanto ao entendimento do que é um e do que fora o outro.

De maneira geral, cafona seria uma “coisa barata, descuidada e mal-feita [...] a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (ARAÚJO, 2005, p. 20)⁵. No entendimento corrente na atualidade, isto é o que caracteriza a música brega. No entanto, é possível compreender, de maneira mais aprofundada, que o que fora denominado cafona foi incorporado ao universo musical brega, que tem diferentes formatos e modalidades a este identificáveis, tais como: arrocha, experimentos do pop-rock, sertanejo, funk, forró, dentre outras.

Mas o problema dessas tentativas classificatórias reside no fato de que, na ausência de classificações emergidas do conjunto dos sujeitos e das condições produzidas, passou-se a acolher um outro conceito como sinônimo de brega, no contexto brasileiro. Além de cafona, o brega seria *Kitsch*, um conceito largamente utilizado no estudo da estética e de valor estilístico, desenvolvido por autores como Abraham Moles que “é uma mercadoria barata, é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transforma, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos” (MOLES, 1972, p. 21).

Moles também enfatiza que o *kitsch* teve, ao longo de sua constituição, dois

⁵ O autor retirou o fragmento da Enciclopédia da Música Brasileira.

períodos distintos: o primeiro foi quando da ascensão da sociedade burguesa enquanto determinadora dos objetos, bem como do grau de valoração a estes atribuídos. A este respeito, visitam-se os escritos de Bordieu, quando discorre sobre a instauração da autonomia do campo de produção erudita diante do crescimento do mercado de produtos culturais no meio da burguesia. Instaura-se, na verdade, uma linha classificatória do que é legitimamente considerado arte e o que poderia ser entendido apenas como “blefe”, tendo em vista que o acesso aos produtos culturais se davam através de uma “cultura símile”, que constitui um “blefe que engana ao próprio blefador, interessado em tomar a cópia como se fosse original” (1992, pp. 144-145).

Outro autor que, formulou um pensamento interpretativo acerca das produções que podem ser identificadas como *kitsch* é Umberto Eco, que associa a esse conceito

Toda operação que tenda, com meios artísticos, a fins heterônimos, cair debaixo da rubrica mais genérica de uma artisticidade que se realiza de várias formas, mas não se confunde com a arte. Poderá estar empapada de habilidade artística a maneira pela qual torno apetecível uma iguaria, mas a iguaria, efeito de artisticidade, não será arte no sentido nobre do termo, enquanto não fruível pelo puro gosto do formar que nela se manifesta, mas sim desejável pela sua comestibilidade (ECO, 1996, pp. 74-75).

Entretanto, o que talvez possa interessar de maneira mais direta para este trabalho é o segundo período, “quando o objeto é transformado em produto e assume a condição de ter vida curta, apesar de ser capaz de mudar a estética do viver” (JOSÉ, 2002, p. 62). Fenômeno acentuadamente marcante do período de fortalecimento da era industrial, principalmente ao longo do pós-guerra do século XX.

É que possivelmente o brega seja um derivado desse segundo período, tendo em vista exatamente essa capacidade de multiplicidade de forma. Em linguagens musicais, o brega acomoda-se de acordo com as dinâmicas de público e de sociedade, o que faz com que as músicas, os tipos musicais embutidos sob essa denominação permaneçam adjuntos dos processos sociais. Por isso, afirmou-se anteriormente que o que é dito cafona integra um universo musical mais amplo, que inclui características outras que não somente o sentimentalismo e a tristeza.

Todas essas concepções levam a compreender que seria o ambiente, a ação, a maneira que caracteriza aquilo que porventura tira a pureza dos ditames sociais. É o jogo político, é a moral institucionalizada, requisitos de legalidade na sociedade dita legítima e civilizada. Brega seria o que nos termos mais populares se diz do lixo colocado debaixo do

tapete – possivelmente envidados nos sarcasmos das canções contemporâneas – ou mesmo vergonha a ser escondida – como o tabu no entorno da traição feminina e a condição masculina ora arrolada.

Mas, certamente que o aspecto constitutivo do universo musical brega é um interessante objeto de estudo. No entanto, para fins do presente trabalho, é importante a retomada da linha evolutiva tão discutida por Araújo, sobre o lugar brega e do brega na atualidade, já que um dos recursos para a sustentação e mesmo consolidação da música do universo brega foi a inversão do sentido das próprias condições sociais. A dor transformada em canção, a pobreza exaltada nos salões, o pejorativo; a ideia de brega passa de negativa para algo de valoração nobre, motivo de identificação e assimilação.

É que o brega pode ser considerado uma linha de fuga da estrutura do discurso que predomina na conduta social, pois se inclina às diferenças, reúne divergências e, num misto de generalidades, constrói outras possibilidades. No universo brega, sagrado e sacrificado coadunam, ainda que de maneira inversa, na própria dinâmica construída pelo brega para manifestar tanto traços de individualidades como para proporcionar uma inovação.

Trata-se de usufruir o cômico, o humorístico diante da moralidade legalizada. A dor, que nos dias atuais tem adquirido o codinome sofrência, dialoga com a secular e mitificada caliência⁶ dos trópicos. Nos termos de Deleuze:

A primeira maneira de reverter a lei é irônica, a ironia aí aparecendo como arte dos princípios, da ascensão aos princípios e da reversão dos princípios. A segunda é o humor, que é uma arte das consequências e das descidas, das suspensões e das quedas. Significa isso que a repetição surge tanto nesta suspensão quanto nesta ascensão, como se a existência se retomasse e se "reiterasse" em si mesma desde que já não seja coagida pelas leis? A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei (DELEUZE, 2000, p. 15).

De fato, ao considerar-se brega como uma estrutura de diferença, como uma fuga, isto é feito porque este pode constituir-se como um mecanismo de remodelamento e desprovimento da lei predominante. Diz-se remodelamento porque há, na condição de visionário de entorno, converter o código legal, em que, geralmente, a ironia e o humor não estão diluídos em escala de abrangência. Evoca-se uma racionalidade formal, positiva,

⁶ O termo é diretamente referente a caliente, do castelhano calor, quente, quentura...

configurada num legado histórico que, em tons retóricos, alimenta a sensação de presença de uma história e de um legado colonialista.

O recurso da ironia, portanto, perverte e desperta o aguçamento das diferenças. Isso proporciona uma constante, uma construção de espaço e um campo de novas sociabilidades, que constroem-se com personagens como o corno, a prostituta, o vadio, o homossexual, que na estrutura dominante, são o objeto da condenação ou mesmo da ocultação. Certamente que não se trata de um ambiente de fraternidade nos moldes convencionais, mas sim, um ambiente/espaço/território das convergências das diferenças explícitas.

BREGA EM “LUGAR IMPURO... LUGAR NENHUM”

No item anterior, baseamo-nos nos intentos de termos, tentativas de conceituações e uma possível pista do que se tem por brega num contexto notoriamente colonialista brasileiro. Colonialista por manter-se, em diferentes níveis, inclinados aos padrões e modelos disseminados pela antiga metrópole – a Europa, inclusive na forma de ver, classificar e legitimar os produtos populares. A instauração de uma disputa hierárquica que pende para um lado.

Sendo assim, servimo-nos do nome de fantasia de um pequeno estabelecimento de entretenimento musical, de atrativos etílicos e cênicos, situado na periferia da cidade de São Luis, capital do Estado do Maranhão, para discorrer de maneira mais esmiuçada sobre o universo brega. O Lugar Nenhum é o que comumente é chamado de inferninho, brega (referências a bordel) e seresta (referência à música ao vivo). Mas, é possível verificar, através de algumas visitas ao espaço, entre 2012 e 2014, que as duas primeiras referências são mais em tons pejorativos do que factuais, haja vista uma similaridade de público igual ao de outros estabelecimentos de mesma linha de atuação. Certamente que o fato de estar situado nas imediações de uma das maiores povoações da América Latina, a Cidade Olímpica, também contribui para um direcionado tom pejorativo quando se faz quaisquer referências ao lugar chamado Lugar Nenhum, que aqui é associado tanto ao espaço de entretenimento quanto ao bairro, nas extremidades da cidade. Isto, talvez, possa ser a cotidianidade do universo brega.

Mas, pelo menos para este trabalho, entende-se que o “nenhum” pode ser um

outro lugar, uma outra condição de manifestação sociocultural. É que é compreensível o universo brega como esse paralelismo, de adoção e ruptura, de estranhamento e conagração no que diz respeito aos estereótipos e classificações vigentes na sociedade do discurso dominante. Em outras palavras, o universo brega constituiu-se de uma predileção da sociedade em excluir e manter a exclusão.

Dito dessa maneira, torna-se oportuno o postulado pós-estruturalista, centrado no pensamento de Gilles Deleuze, para discorrer sobre o brega. Isto porque, em que pese a pluralidade de visões e abordagens em pesquisas acadêmicas, este pensamento pouco ou quase nunca é visto como correspondente a debate sobre este tema. Talvez porque a preocupação central das pesquisas sejam direcionadas para questões estéticas, em que a ideia de gosto popular, largamente construída nos termos de Merton e Lazarsfeld (apud LIMA, 1978) conduza à formulação de um pensamento muito menos abrangente que de fato se deve ter para analisar o brega.

É que a estrutura da legalidade vigente por um bom tempo na realidade brasileira (algo que serve como base mesmo nos dias atuais), incorporava uma mescla de militarismo e a ideia de uma liderança constituída, divinal e intocável. Com isso, dentro da estrutura hegemônica vigente, há um imperativo divisionista, em que as determinações dos papéis incidem, concomitantemente, com o lugar em que cada sujeito está incumbido de existir. Mulheres do lar, homens brancos detentores do capital, serviços braçais para negros e mestiços, enfim, uma caricatura de democracia demarcada por papéis estáticos e que não devem ser confrontados. Integra essa divisão, os gostos considerados legítimos, os lugares sacrossantos, as práticas tidas como sociáveis e, indiscutivelmente, o modo de vida que cada sujeito deve concretizar. Esta é a ordem, a lógica que precisa ser mantida, vivenciada, uma vez que também integram a lógica do sobrenatural legitimador (cf. DELUMEAU, 1980).

Convém ressaltar que, factualmente,

Nenhuma categoria social existe em isolamento privilegiado; cada uma existe numa relação social com outras categorias, ainda que de modos desiguais e contraditórios. Mas o poder raramente é distribuído por igual – diferentes situações sociais são sobredeterminadas pela raça, pelo gênero, pela classe ou por cada uma dessas categorias por sua vez (McCLINTOCK 2010, p. 27).

Mas quando há a identificação de uma fissura nessa estrutura, entende-se que há uma brecha para construir-se uma outra estrutura, que permita, nos termos de Deleuze,

tornar-se o desvio. Trata-se, ao contrário, de agir, de fazer da repetição como tal uma novidade, isto é, uma liberdade e uma tarefa da liberdade (DELUZE, 2000, p. 15)

Em outras palavras, formar essa outra estrutura significa demonstrar à anterior que essa lógica não contempla. A estrutura hegemônica, legal, neste caso, seria a condição necessária para o provimento de uma significativa transformação (Cf. DELEUZE apud WILLIAMS, 2012). Toma-se como exemplo o trecho de uma singela e consagrada canção popular do universo musical brega, que, mesmo quarenta anos depois de seu lançamento, ainda persiste como um dos referenciais da musicalidade vivenciada à época do divisionismo social e cultural impostos pelo regime político vigente no país:

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não interessa o que os outros vão pensar
(JOSÉ, MIKLOS, 2008).

O trecho da canção evoca a ideia tanto de uma paixão declarada como de uma paixão proibida, já que, ao afirmar que “não interessa o que os outros vão pensar”, induz ao entendimento de que há qualquer divergência entre o que a personagem da canção pode ser e o que os “outros”, que neste caso não representa o desconhecido, o vazio, segundo McClintock (2010), mas sim, exatamente a sociedade e sua lógica. A canção mostra um intento de certa afronta às convenções sociais regidas por uma cristandade: homem que se casa com uma mulher. Mulher que deve ser digna. Digna que é o mesmo que submissa ao homem, condutora do lar, procriadora. Adjetivos imensamente opostos ao que se teria como modelo ideal. Vê-se a ideia de um sujeito resultante de uma “auto-repressão, paradigma da violência necessária para o estabelecimento da razão instrumental e da identidade subjetiva” (GAGNEBIN, 2006, p. 13) e transgressiva, factualmente.

A julgar pelo conteúdo mais contemporâneo, a ideia de inversão de papéis e de valores está cada vez mais evidente. Se em tempos primórdios música sentimental estava associada a baixo nível, resultado de traições – de maneira geral femininas – o brega contemporâneo abarca diversos outros contextos discursivos.

Sou eu quem trabalho e pago tua bebida,
Teu carro, tua roupa e tua comida,
Por isso eu quero e tenho direito,
De ter você, homem safado pra mim.
(COMPANHIA DO CALYPSO, 1999)

É perceptível na obra, uma condição de mulher diferente do que se tem no imaginário acerca da música desse universo brega, considerando que em lugar da música anterior, situando a mulher como integrante de bordel, a segunda música demonstra a mulher arrimo, de uma nova condição social, embora não diferente do discurso dominante que é o da mulher secundarizada. Quando busca o homem safado, pode-se perceber uma supradependência feminina diante do macho, independente das próprias condições de relação.

Ocorre que, ainda que se pareça com o discurso predominante na sociedade, é possível compreender que, embora existam essas rotulações, identificações semelhantes às convenções sociais dentro do discurso dominante, o brega, estando à margem, consegue visualizar o centro com suas crises, disputas e juízos de valores. Instaurando uma outra estrutura, muito dificilmente esses itens visualizados não estejam presentes. Entretanto, não representam exatamente distinções e divisões comuns e basilares da estrutura dominante.

Isto não significa dizer que não haja disputas, negociações ou mesmo construção de valores dentro do universo brega. Mas estas coisas não significam delimitação de espaços a serem respeitados. Possivelmente o espaço é exatamente o que se propõe, aglutinar os sujeitos da fissura estrutural predominante. E para isso, subdivisões ou criação de status podem colidir com a atitude inventiva na estrutura criada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista tais as explanações dispostas no texto, convém pausar esta discussão com a ideia de que as concepções do que se tem por brega ultrapassam as possibilidades demarcadoras de tipos, categorias e mesmo gênero específico. Pois ao enfatizar-se ao longo do trabalho brega como um universo cultural, musical e mesmo sonoro, buscou-se alguns tópicos que permitam derrubar mitos desse universo marcado por aporia, uma vez que suas definições não estão constituídas por consenso. Principalmente pelo fato de que é mais evidente afirmar a inexistência de uma definição. É que, em verdade, compreende-se que a atribuição da ideia de brega culmina muito mais com facilidade de alojamento conceitual do que necessariamente uma consolidada articulação teórico-conceitual. A menos que estejamos lidando com parâmetros advindos do pensamento clássico europeu, como mencionado o *kitsch* e outros rótulos.

Entretanto, convém ressaltar os termos de JOSÉ (2002), quando em sua obra “Do brega ao emergente”, enfatiza algo complexo quando da adoção dos parâmetros *kitsch*

para definir brega. Isto porque o *kitsch* toma como ponto de partida uma cultura dita erudita e contextualizada nas dinâmicas e na sociedade europeia dos séculos XIX e início do século XX. O universo brega constitui-se de elementos do *kitsch*, possivelmente, mas de maneira mais complexa pode ser endereçado como tal, já que, o ambiente histórico-cultural de brega não dialoga ou mesmo não dialogou com referências essencialmente de culturas eruditas ou da metrópole. Possivelmente, o universo brega dialoga, mais intrinsecamente, com os resquícios do *kitsch* e das elevações de culturas médias.

Em outras palavras, os elementos do universo musical brega podem, em acordo com as condições de entendimento e de aplicação, ser apenas extensões do *kitsch* ou mesmo um remodelamento estético ajustado às condições socioculturais e mercadológicas do mundo das Américas, em processo de solidificação de sua cultura ao longo dos séculos pós-coloniais.

Por fim, universo brega seria muito mais um elemento de prática e acomodação de novos e /ou remodelados, ajustados contextos do que unicamente a versão corrente de conceitos de alguma maneira, deslocados, considerando as dinâmicas socioculturais da atualidade latino-americana, tais como a premência da mídia televisiva e a histórica mestiçagem cultural e humana. Por sinal, território sociocultural, político, econômico e geográfico que teve, ao longo de sua história e de maneira amplamente demarcada, a dor, opressão e melancolia, quando das relações dominador-dominado e, por outro lado, a lascívia, ginga e malícia, possivelmente oriundos da mesma relação que impulsionara dor.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não. Música popular cafona e ditadura militar.** 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência.** 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COUTINHO, Denise e SANTOS, Eleonora C. da Motta. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades.** [s.l], [s.d].
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- ECO, Umberto. Alto, médio, baixo. In: **Apocalípticos e integrados.** Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do brega ao emergente: o caminho para o status/como nivelar a diferença entre o brega e o chique.** São Paulo: Nobel, 2002.
- LAZARFELD, Paul F. MERTON, Robert k. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Cultura de Massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial.** Tradução de Plínio Dentzien. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- TATIT, Luiz. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença: diferença e repetição de Gilles Deleuze. In: **Pós-estruturalismo.** Tradução de Caio Liudvig. Petrópolis: Vozes: 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

DISCOGRAFIA:

- COMPANHIA DO CALYPSO. Homem safado. CD Companhia do Calypso. Vol. 2. Belém: s.n, 2003.
- JOSÉ, Odair, MIKLOS, Paulo. Eu vou tirar você desse lugar. **CD Tributo a Odair José.** São Paulo: Tratore, 2008.
- MARANHÃO, Rose. Viva Bregamente. **CD Rose Maranhão: nasci para brilhar.** São Luís, s.n., 1995.

