

Ironicamente, apaixonado, bregamente: um breve recorte sobre as sonoridades do universo popular do Maranhão¹

Rogério COSTA²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Este texto é parte integrante da pesquisa de doutorado intitulada “Leituras de brega – ou sobre vivências musicais do Meio-Norte brasileiro contemporâneo”, que vem sendo desenvolvida no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Nos escritos que seguem, evoca-se as características da musicalidade no Maranhão, parte integrante do Meio-Norte e sua constituição sonora assentada na ideia de brega. Mas brega alinhado às concepções contextuais e não a uma referência clássica das ideias estéticas do mau gosto. A música no meio popular funciona como arregimentação de diferenças e afirmação identitária.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação, mídia e música, entretenimento popular, música brega.

Apresentação

O universo musical em questão integra o que temos chamado, ao longo da pesquisa de doutorado, como sendo o universo musical e sonoro caribenho-brasileiro do Meio-Norte. Entenda-se, de início, Meio-Norte como a subdivisão do Nordeste brasileiro composta pela totalidade do Estado do Maranhão e parte oeste do Estado do Piauí. Em outras palavras, a zona de transição entre a Amazônia legal e o semiárido nordestino, o que nos leva a igualmente tratar a área como um entre lugar.

Os aspectos que são tratados nestes escritos são referentes à difusão musical e sonora historicamente consolidada na parte maranhense desse entre lugar.

Faz-se tais considerações visando tratar mais enfaticamente dos elementos empíricos desta pesquisa: os ambientes de vivências sociais e culturais populares urbanos, com um breve percurso histórico, referenciando uma possível e largamente afirmada correlação entre a música caribenha e brasileira no Meio-Norte, de maneira geral representada por gêneros musicais como bachata, cumbia, merengue, bolero, zouk,

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/UFBA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB, e-mail: radialistama@yahoo.com.br.

reggae, forró e as vertentes musicais que dialogam com estas e que, originariamente, têm suas referências de nascimentos as ilhas caribenhas e a América das Guianas.

É nesse universo que está o percurso do texto que segue.

Uma passagem pela história

A conformação de uma cultura e de uma sonoridade musical no Meio-Norte tende a ser multifacetada, multiplicada e amplamente redimensionada. Isto porque, na ideia de entre-lugar, aqui adotado como “um local intersticial [...] O interstício vem como uma passagem, um movimento presente de transformação ou transposição, onde uma coisa não é mais ela mesma, mas não totalmente outra” (LOSSO, s.d, p. 987), as condições e arregimentações dos traços socioculturais se formaram dentro de condições singulares.

Parte-se do final da década de 1960, quando é possível conceber uma definição mais que determinante do contorno de uma cultura popular urbana no Maranhão, especialmente em São Luís, com suas características até hoje cultivadas. Num espaço urbano em que as legitimidades culturais estão assentadas nas reverências à herança cultural europeia, a exemplo da literatura³ e da arquitetura⁴ do período do Brasil colônia e império.

Musicalmente, o merengue é considerado marco para um contorno de bailes populares e de festividades na região. Mas esse é um fato que proporciona peculiaridade, visto que, evidencia-se que a sonoridade à qual se referem alguns pesquisadores está mais para a cumbia, a exemplo da canção *La banda borracha* do grupo *Los Wawanco*, ao longo do século XX como uma trilha de bailes das periferias, certamente exercendo um grau de influência significativo tanto entre artistas como no meio popular. Coincidentemente, a fixação do reggae em São Luís toma como um dos seus porquês, os bailes movidos a merengue na década de 1970.

Vertente irônica nas canções populares

Em que pese a pluralidade de visões e abordagens em pesquisas acadêmicas,

³ A referência aos poetas renomados da cidade – Arthur e Aloísio Azevedo, Graça Aranha, Catulo da Paixão Cearense, dentre outros, impulsionou a estabilização da ideia de São Luís como Atenas Brasileira.

⁴ O conjunto arquitetônico com azulejaria lusitana proporcionou a São Luís o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1997.

acerca de música no universo popular, convém mencionar aspectos referentes à ironia, à perversão, que pouco ou quase nunca são vistos como atributos positivos correspondente ao debate sobre a música do universo popular urbano, que, de maneira geral, é imediatamente identificada como brega.

Diz-se atributos positivos pelo fato de que os valores sociais estão plenamente estabelecidos numa relação tênue de bom versus mau ou o certo e o errado, em que significam espaços, papéis e valores extremamente diferentes. No caso da produção musical, isto é premente, tendo em vista que as músicas do universo popular e urbano estão arroladas num complexo ora intitulado de “colonialismo mental”, já que os termos utilizados para essas práticas são de natureza branca, masculina, heterossexual e que

Desqualificam estigmatizam, marcam, com um sinal de menos aquilo que não reproduz as expectativas – estéticas, por exemplo – de um padrão que num determinado momento de nossa história instaurou um “nós” (formalmente instruídos, refinados, elegantes, sofisticados, cultos) ante um “eles” (cujos atributos situam-se incrivelmente num plano inferior). Estamos falando portanto, de um embate, de uma história de poder que há tempos instaurou uma dicotomia que parece haver-se cristalizado, uma dicotomia que insiste em opor e em comparar universos e práticas que não podem ser reduzidas a tais binarismos (BONFIM, 2011, p. 168).

O universo brega, enquanto um possível elemento da estrutura da diferença, constitui-se num mecanismo de remodelamento e desprovimento da lei predominante, é uma busca de vivência que, por diferentes situações, são tolhidas no cotidiano. Diz-se remodelamento porque há, na condição de visionário de entorno – já que o centro está sob todo um processo hegemônico de dominação, de gestão das individualidades e codificações sociais – converter o código legal, em que, geralmente, a ironia e o humor não estão diluídos em escala de abrangência dentro do modelo estabelecido na legalidade.

Por isso, serve-nos de referência a obra de Gilles Deleuze, quando afirma que

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. [...] 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).

É que, obviamente, ao debatermos elementos dominantes, vê-se que evoca-se uma racionalidade formal, positiva, configurada num legado histórico pretensamente

colonialista. Ou seja, exaltações às histórias oficiais e as reminiscências desta. Talvez porque a preocupação central das pesquisas seja direcionada para questões estéticas, em que a ideia de gosto popular, largamente construída nos termos de Merton e Lazarsfeld⁵ conduz à formulação de um pensamento muito menos abrangente que de fato se deve ter para analisar a música.

Entretanto, essa ideia de repetição e ironia, características mais do que comum à música popular rotulada de brega, em quaisquer dos seus subgêneros, pode significar demarcação de posição. É nisto que surgem trabalhos como de Marcondes Falcão Maia - Falcão, cantor e compositor ‘bregoriano’ cearense que marcou parte da década de 1990 com músicas irreverentes, piadas e trocadilhos.

*I'm not dog no, for live so humble
I'm not dog no, for you be so very far
You don't know understand who is love, who is like
You just know get it mistake
And so there I go away
(FALCÃO e MATOS, 1994)*

A citação do fragmento da canção – versão da consagrada canção “Eu não sou cachorro não”, de Waldick Soriano – torna-se salutar como ilustração da inerência da ironia como elemento característico do universo brega. Isto porque, neste caso, tanto a versão original quanto a paródia, em inglês, significam protestos acerca de situações complexas. Se Waldick Soriano contestava truculências policiais no regime militar, por sua vez, Falcão manifestava certo repúdio a um processo de internacionalização das rádios, que à época, tinha programação recheada de músicas estrangeiras. Mais do que apenas promover paródias com canções, Falcão o fez, com sua própria vestimenta, um certo chamamento para vertentes subjugadas no meio midiático e no mercado do entretenimento.

Esse entendimento margeia o fato de que o recurso da ironia perverte e desperta o aguçamento das diferenças. Ficam evidentes nos discursos as tomadas de posições e olhares divergentes. Ojeriza à condição feminina, resistência a uma civilidade cada vez mais dissimulada.

Isso proporciona uma constante construção de espaço e um campo de novas sociabilidades. Tais sociabilidades constroem-se com personagens como o corno, a prostituta, o vadio, o homossexual, que na estrutura dominante, são o objeto da

⁵ A este respeito, ver: LAZARSELD, 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.

condenação ou mesmo da ocultação. Não se trata de um ambiente de fraternidade nos moldes convencionais, mas sim, um ambiente/espço/território das convergências das diferenças. Daí que temas como amores divididos, mulheres distantes, e danças libidinosas sempre inundam os imaginários de compositores e intérpretes.

Não toque essa música, que eu não posso ouvir
Porque ela recorda triste um amor que perdi.
Dizem que o homem não chora quando sente saudade
Mas na verdade esta música fere o meu coração.
(NASCIMENTO, 1990).

O fragmento da canção “Não toque essa música”, do cantor e compositor Adelino Nascimento, considerado como o Eterno Rei do Brega em terras maranhenses, enfatiza um pouco das presepadas discursivas promovidas por parte da produção brega. É que a música vai de encontro a dois legados colonialistas: o primeiro, o sentimentalismo aguçado diante da figura masculina: “ela recorda triste um amor que perdi” e, o segundo é a sensibilidade emergida da figura masculina: “esta música fere o meu coração”.

É neste sentido que o recurso da ironia perverte e desperta o aguçamento das diferenças, sejam estas de lugar social, sejam estas de olhares, posições. Isso proporciona uma constante construção de espaço e um campo de novas sociabilidades. Os lugares de entretenimento popular em geral se permite um desses espaços com a presença da música e da ideia de popular brega. Não obstante, esta era uma das principais funções dos bailes populares do século XX, como esclarece Jesa Marques:

A periferia de São Luís não tinha opção de lazer com música. Até disco não se tinha assim, principalmente de música caribenha. Ai com as radiolas de aluguel e com algumas pessoas que passaram a organizar festas em pequenos espaços, nós passamos a presenciar e ter condições de entretenimento. Tinha muita crítica porque tinha som alto e música bagunçada. Mas na verdade, tudo era preconceito diante das novidades, porque o merengue era a música que tava no auge. Ao mesmo tempo que a gente dançava, conseguia criar laços com muita gente que já se encontrava por lá nas festas (MARQUES, 2016).

Tais sociabilidades 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. Não se trata de um ambiente de fraternidade nos moldes convencionais, mas sim, um ambiente/espço/território das convergências das diferenças. É desse universo que o contexto de brega se constitui na região brasileira próxima à linha do Equador.

Cenário e rastros

Levando-se em consideração essa disposição de ousadia e enfrentamento, nas conformações sociais e culturais dos ambientes populares urbanos, surgem os novos movimentos e personagens de um desenho local do pop musical brega na cidade de São Luís, que celebra igualmente ao estrelato artistas que vão do palco paroquial aos principais palcos profissionais, dentro das conformidades locais.

Por isso, pode-se compreender que os elementos discursivos integrantes do que se tem por música popular, significativamente no universo brega evocam diversos conteúdos que, numa longa abordagem, tem sido rechaçado por parte de setores artísticos e sociais. Talvez seja possível, usufruindo de alguns argumentos por parte de artistas que vivenciam o universo popular, considerar que a questão maior está na propagação de repertório resultante de releituras de vivências e das experiências individuais e sociais, seguido de aspectos afetivos àqueles de cunho extra-humano, definido via articulações de diferentes situações: econômicas, educacionais, morais...

Em outras palavras, o universo popular associado às classificações de Schafer (2001) referentes a música absoluta e música programática. A primeira faz referência direta à música advinda da imaginação do artista e prestes a ser apreciada a portas fechadas nas salas de concerto, a exemplo de sinfonias, sonatas, dentre outras. Por sua vez, Schafer intitula de música programática como sendo aquela que “é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto”.

Schafer, ao tratar das mudanças nas paisagens e percepções da sociedade do século XIX, associando as novas condições de vida da sociedade, sob cada vez maior presença das máquinas industriais, igualmente enfatiza que a orquestra, os inventos e eventos musicais percorreram caminhos de contextualização, visto que

[...] na constituição da orquestra, estava o modelo ideal da nova sociedade. Esse modelo foi adquirido pela arte antes de ser abordado pela técnica... Tempo, ritmo, tom, harmonia, melodia, polifonia, contraponto e mesmo dissonância e atonalidade foram todos utilizados livremente para criar um novo mundo ideal, onde o trágico destino, os desejos sombrios, os heroicos destinos dos homens poderiam ser entretidos mais uma vez. Limitados por suas novas rotinas programáticas, dirigidos pela feira livre e pela fábrica, o espírito humano ascendeu a uma nova supremacia na sala de concerto. Suas maiores estruturas foram construídas com o som e desapareceram no próprio ato de ser produzido” (MUMFORD⁶ apud SCHAFFER, 2001, p. 158).

⁶ Trecho da obra: MUMFORD, Lewis. *Technics and civilization*. New York, 1934, p. 202/203.

Sendo assim, por ser o Maranhão componente do Meio-Norte, certamente que o desenho de uma paisagem cultural pode significar essa complexidade. Entenda-se por desenho cultural, uma construção do que pode ou não ser atribuído diretamente como aspectos cultural duma dada localidade, o que não chega necessariamente a ser o caso do Meio-Norte. Isto pelo fato de que são inúmeros os elementos culturais (e consequentemente sonoros) praticados, almejados e produzidos. Isto nos leva a compreender, segundo González, que

É necessário refletir em torno da análise de uma música popular que não esteja fixada no papel, mas na gravação – a partir de onde se constitui em objeto estético – e que é formada por um conjunto de textos literários, musicais, sonoros, performativos, visuais e discursivos. Estes textos vão adquirindo forma em diferentes momentos da etapa produtiva da canção e nos diferentes espaços sociais de seu consumo. A partir dessa perspectiva, a canção popular se apresenta mais como um processo aberto que como um produto fixado em partitura. Será o processo-canção, dessa forma, o que gera a pluralidade textual que desafia qualquer análise fragmentada de uma canção (GONZÁLEZ, 2016, p. 12).

Dito dessa maneira, é possível compreender como legados ou rastros, os elementos musicais e sonoros caribenho-brasileiros, porventura identificados na região, tanto na constituição dos circuitos, de cenas ou mesmo nas condições de vivências musicais no ambiente em estudo. Rastros estes que diluem-se na música, na performance corporal, no gentílico, na ideia de entreter, de maneira bem marcante, a exemplo das festividades que alicerçam-se em elo histórico, situações socioeconômicas características, dentre outras condições. Isto considerando duas principais angulações:

-A relação de continuidade das práticas, evidenciando *sound systems*, lazer periférico de enfrentamento, bem como uma autonomia de padrões sacralizados – horários de recolher, situação de locais, marginalidade e marginalização, segmentações; e

-O caráter de audição e escassez de produção musical. Assim como nos idos setentistas, o grande trunfo desse setor musical é a reprodução, extensão de sucessos. Grupos e personagens de sucesso, mas que têm na absorção de sucessos da grande mídia o suporte para seu estrelato.

A ideia que aqui se faz de brega não significa uma associação uníssona com os extratos das periferias, sempre associados a mau gosto ou a leviandades. A ideia de brega traduz-se na vivência sonora, cotidiana, de diversos indivíduos que convergem através de letras e ritmos das canções, situações diferentes. Brega em São Luís tem como sentido, além do já universalmente sacralizado, uma possibilidade de existência

no estrelato. É a música possivelmente de fácil execução e de maior possibilidade de aceitação por parte de públicos de massa.

Um barzinho, o vozeirão e o teclado: lazer acessível nas ruas da cidade

Melhor que qualquer outro produto da indústria cultural, a canção se difunde em todos os meios, em todas as classes e entre todas as idades da sociedade. O grande sucesso é evidentemente o sucesso universal, que atinge todas as camadas de público. Porém, há zonas de preferência fortemente polarizadas (MORIN, 1973, p. 151).

Universo musical constituído por brega alinha-se inquestionavelmente às possibilidades de produção ora assentadas com o avanço tecnológico. Diz-se isso porque, de maneira geral, os grandes sucessos da atualidade são frutos de arranjos elaborados via tecnologias dos estúdios de gravação. A perfeição, a objetivação dos trabalhos, mais do que do artista, está sob uma certa dependência dos dispositivos tecnológicos que, cada vez mais, tornam-se o suporte primordial para ascensão e declínio de estrelas por parte de intérpretes, vocais e mesmo produtores. É que a tecnologia que outrora alimentava a produção de música gravada também agora atinge os espetáculos ao vivo e a produção sonora circulante nos mais diferentes mecanismos de audição. Nos termos de Morin,

O disco, que se desenvolveu verdadeiramente com o long-play e o transistor, cumpriu um processo de tecnicização da canção, a começar por este ponto mínimo, mas fundamental: intérprete não tem mais necessidade de uma voz possante, a partir do momento em que pode dispor de um microfone; ele porém, necessita de um excelente sistema de sonorização (...) o microfone permite a vozes qualitativamente destituídas de força inúmeras tendências sonoras (MORIN, 1973, 147).

Ressalta-se que o autor, ao fazer referências à tecnicização, dispensabilidade de voz possante por parte do autor e mesmo a ideia de otimização de recursos como microfones, está, mais significativamente, tratando de aspectos das condições de produção de música no espaço do estúdio de gravação. Entretanto, atrevemo-nos a tomar por empréstimo o fragmento da análise do autor pelo fato de que, é cada vez mais perceptível, que o ambiente de estúdio tem sido migrado, pelo menos no que diz respeito às exigências de perfeição técnica sonora e vocal, para o ambiente do espetáculo, dos shows de todas as suas dimensões. A não ser pela possibilidade de assepsia e perfeições possíveis via estúdio, a música ao vivo segue com fidelidade os impulsos e relações emotivas e identitárias para com o público.

A imitação (ou cover), é um aspecto importante no universo das bandas de baile. Uma boa banda, em princípio, é aquela que consegue reproduzir ao vivo, em detalhes, aquilo que é apresentado no disco do artista/intérprete consagrado da canção. O público espera

ter na apresentação a sensação de estar no show do artista admirado. E é papel da banda proporcionar esta sensação. Arranjos eram copiados, frases, timbres e andamentos também. Este fator era importante tanto para o público quanto para a distinção dos músicos e bandas dentro da própria rede de produção (AZEVEDO, 2014, p. 55)

Possivelmente essa tem sido uma das principais marcas da produção do universo brega da atualidade, tendo em vista que há uma extensiva relação das músicas reproduzidas nos dispositivos de armazenamento com as músicas dos shows, seja os dos intérpretes originais, seja dos inúmeros intérpretes que realizam reproduções das canções nos shows das periferias. Se “as condições de gravação permitem criar efeitos sonoros especiais, como tornar plena uma voz delicada” (MORIN, 1973, p. 147), tais efeitos, hoje, são largamente utilizados nas apresentações ao vivo. Isto porque, de maneira geral tais apresentações são suportadas pelo teclado eletrônico, instrumento significativo nas performances sonoras dos grupos musicais populares da atualidade.

Nos termos de Azevedo (2014, p. 65), o teclado representa não só um aparato tecnológico, mas um “definidor, inicialmente de um impasse encarado pelos músicos e, posteriormente, facilitador na emergência de um estilo de música e festas”, tendo em vista que a partir dos sons e respectivos efeitos promovidos pelo teclado, uma identificação musical foi tomando contornos e embasa festas e bailes regados a música eletrônica e a intérpretes alinhados às possibilidades promovidas pelos teclados. É que os teclados modernos são unicamente interfaces de sintetizadores digitais, que

Possuem uma nova forma de geração do som, o que permite à interface chamada teclado reproduzir um número virtualmente infinito de timbres tanto de outros instrumentos, quanto timbres que o som, mecanicamente produzido, é incapaz de propagar (AZEVEDO, 2014, p. 66).

O autor enfatiza, de igual modo, que, em tempos de animação do entretenimento popular via teclados, as ideias de bailes e de festas, sociabilidade, passam a ocupar espaço mais significativo no meio social.

A nova tecnologia encontra diversos usos dentro deste ambiente das serestas e, mesmo músicos que não tocavam teclado, aderem ao instrumento, alguns usando somente a emulação de timbres para execução, como teclado em piano-bares nos hotéis de luxo da cidade, outros utilizando a bateria eletrônica para tocar serestas e MPB em barzinhos, acompanhados ainda de violão. A maioria usa ritmo e harmonia (AZEVEDO, 2014, p. 69).

Essas mudanças em aparatos e percepções musicais convergem com os pensamentos de Schafer, quando discute o processo de remodelamento estético do fazer música diretamente associado às condições sociais de meados do século XIX, pondo em

questão o concerto, associado à redefinição sonora do campo para com as dinâmicas cada vez mais urbanas...

Os materiais em outras épocas tinham sido golpeados, entalhados ou prensados; agora eram fundidos. O fortalecimento do piano, que trocou a qualidade pela quantidade sonora, molestou o crítico vienense Eduard Hanslick, que percebeu que a música amplificada levaria ao aumento da perturbação da comunidade (SCHAFER, 2001, p. 159)

Exemplo: motorzinho dos teclados.

Em outras palavras, ainda que, no decorrer destes escritos, a semelhança com o todo do que se tem por universo musical geral, conhecido e midiaticizado venha a existir, igualmente pode ser compreensíveis aspectos particulares, a exemplo de um jogo performático

Perceptivelmente as festas populares do Meio-Norte são de múltiplas adaptações. Um mesmo grupo de seresta pode completar ou iniciar uma grande festa na cidade, assim como, exatamente pela modéstia de estrutura, a festa adquire grandiosidade. Com isso, torna-se de efeito significativo o culto, consumo de músicas alinhadas aos contextos coletivos. Mais do que violões e flautas, torna-se comum o uso doméstico e coletivo de aparelhos de som em níveis altos, tendo como a música exibida aquela do universo musical comumente chamado de brega.

Quando estou pensando nela
Aumento a velocidade
No rádio toca aquela música, que me mata de saudade
(NASCIMENTO, 1997)

O trecho da música interpretada pelo maranhense Adelino Nascimento – que será retomado ao longo do texto, permita-se que, de início, seja feita uma nobre e correta menção a Raimundo Soldado, intérprete e compositor popular maranhense que teve músicas ouvidas e assistido até os anos de 1990. Faz-se tal menção pelo fato de se estar considerando o Raimundo Soldado como um dos baluartes das vivências musicais do Meio-Norte. Especialmente pelo fato de o mesmo ter nascido e residido no Maranhão e viver e praticar sua carreira artística em terras piauienses.

A produção de música popular é, evidentemente, anterior ao processo de industrialização e não depende diretamente dele para sua realização. Porém, todo o nosso gosto musical foi formado pelo que pode ser mais corretamente denominado como uma música popular industrializada, ou seja, uma música que se tornou produto fonográfico e, a partir desse fato, encontrou as condições para a sua divulgação e distribuição [...] E esse processo de industrialização da música permite, ainda, outras reflexões que me parecem oportunas [...] foi ele que permitiu às obras saírem do âmbito

do domínio público: assumindo autoria, preservando sua forma original, e desterritorializando-se através de sua circulação para um público grandemente ampliado (VICENTE, 2009, P. 148).

Nos dias atuais, é possível cultivar a ideia de que o forró e as festas juninas sejam as únicas coisas que dão unidade ao Nordeste. Nas nove unidades há a invocação dos santos de junho, a dança, o folclore e as tradições seguem de maneira inquestionável. Por sua vez, na parte oeste do Nordeste, na região físico-humanística denominada de Meio-Norte, o que se tem de singularidade remota à música vivenciada no meio popular. Essa música integra um universo de classificações ditas como brega.

Essa é a implicação que envolve a produção musical contemporânea, o que inclui quaisquer referências a gêneros específicos, dentre os quais, o universo de músicas ora tidas como brega. Em termos gerais essa ideia de brega está diretamente associada ao predomínio de uma musicalidade difundida na América Latina. Caldas (1989) observa que “qualquer produto cultural, que venha a ser socializado, que passe a ser absorvido pela “população”, é imediatamente colocado no rol dos de mau gosto. Modernamente é rotulado de brega”. Portanto, nessa condição “vive-se bregamente”⁷ nas cumbias, salsas, bolero, lambadas, na melancolia, na malícia, na ginga e até na atual sofrência musical urbana⁸.

Estas considerações podem ser identificadas num conjunto extenso de canções de artistas populares e das camadas populares. Pode-se ilustrar tal afirmação com os trechos da música de Ray Douglas – Não toque essa música:

Não toque essa música
Que eu não posso ouvir
Porque ela recorda triste
Um amor que perdi
Dizem que um homem
Não chora quando senti saudade
Mas na verdade essa
Música fere o meu coração

Há significativa diferença para o que o país reconhece como tal. A música de Adelino Nascimento, Sandro Lúcio e Wanderley Andrade tem características diferentes do conhecido brega dos anos de 1970, intitulado de cafona. Tais músicas igualmente proporcionam o afetivo/emocional como centro de suas bases discursivas. No entanto, quando se trata da região geográfica em destaque, é evidente a presença do

⁷“Vive-se bregamente” é uma referência a uma canção muito comum no Maranhão: Viva Bregamente, de Rose Maranhão. Seguindo os termos da canção, o brega passa a ser o mesmo que vida diária e um verbo.

⁸ O termo sofrência vem sendo muito utilizado como referência à música dor de cotovelo, fossa, principalmente quando se trata de canções do arrocha, a exemplo do cantor Pablo do Arrocha.

sarcasmo como mote das composições. É o caso de Wanderley Andrade, que nas suas obras e igualmente nas suas performances, apresenta volume marcante de músicas que evocam o sarcasmo, a ironia e mesmo transgressões a tabus sociais.

Finalizando: conformidades com o contexto

Mas no brega do Norte e Meio-Norte também a melancolia está presente, ainda assim, com contornos diferentes do caçula do século XX. Isto é afirmado diante da audição de composições que evocam, de maneira geral a traição feminina e a vida cotidiana de lugares como garimpo e cabaré. A este respeito, em que pese considerações sobre vocabulários e estilísticas das mensagens, a música brega da região, diferentemente do que os postulados acadêmicos tradicionais podem sugerir, acabam por representar, de maneira transversal aos padrões estabelecidos, codificações de realidades vivenciadas.

O fato social total da performance parece ter sido substituído pelo que poderíamos chamar de fato individual total, na medida em que a interação não é mais de tipo social, porém altamente mediada pela tecnologia, o que significa, em boa medida, uma individualização extrema da criação, produção e recepção da música (CARVALHO, 2001, p. 64).

Dito dessa maneira, toma-se por empréstimo os pensamentos de Glissant (2005), quando visualiza a América e a constituição de suas relações. O autor, visitando a história da constituição sociocultural do Caribe e certamente da América Latina, evidencia a conformação de uma cultura que chama de imprevisível. A imprevisibilidade é ocasionada pela conhecida junção das diferentes origens dos habitantes que, juntando-se aos nativos, proporcionaram uma diluição de fronteiras étnicas, culturais e mesmo linguísticas. Um processo de crioulização cultural na América.

Penso que será necessário nos aproximarmos de um pensamento do rastro/resíduo, de um não sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. (GLISSANT, 2005, p.30).

A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo (Cf. Gilroy, 2005). Pode-se entender que, para o autor, a diáspora rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência e, conseqüentemente, rompe

também com o poder do território para determinar a identidade.

É dentro dessa perspectiva que ocupamo-nos de desconsiderar a ideia de brega enquanto rótulo pejorativo, órfão de ascensão hierárquica e desnudo de virtudes, como ora pode ser compreendido. Talvez uma fuga ou enfrentamento à ideia de melancolia como codinome de brega, ginga corporal como codinome de baixo nível, dentre outros aspectos.

Referências

AZEVEDO, Bruno. **Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão**. São Luis: Edufma, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Tradução Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BONFIM, Carlos. O rock vai voltar... pela via do brega? Anotações para um debate. In: FACINA, Adriana (org). **Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. 8 ed. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

COSTA, Antônio Mauricio Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: Uepa, 2009.

COSTA, Rogério. **Ao som da radiola, dançando bem juntinho: as configurações do reggae midiático de São Luís – MA** [dissertação de mestrado]. Recife: PPGCOM-UFPE, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América latina: problemas e questões**. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, Marco Zero, 2002.

LOSSO, Rhiago. O sujeito do “entre-lugar” na literatura portuguesa: um diálogo entre Bhabha e Lobo Antunes. In: **Anais do II Colóquio da Pós-Graduação em Letras/Unesp**. Assis – SP: Unesp, 2002. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/rhiagolosso.pdf>. Acesso em: 27 abril 2017.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. 2 ed. São Luís: Pitomba livros e discos, 2016.

SCHAFFER, Raymund Murray. **A afinação do mundo: a paisagem sonora**. São Paulo: Unesp, 2001.

VICENTE, Eduardo. Por onde anda a canção? In: VARGAS, Herom; CARDOSO, João Batista; SANTOS, Roberto. **Mutações da Cultura Midiática**. São Paulo: Paulinas, 2009.