

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

A EXISTÊNCIA INEXISTENTE DA MÚSICA BREGA

Vinícius Rodrigues Alves de Souza*

Resumo: O artigo pretende questionar o que é música brega, partindo da perspectiva de que a música brega é indefinível. Para isso, tratamos de discutir a contemporaneidade, assim como sua pluralidade oriunda da relação local x global. Posteriormente analisamos a quem interessa o termo brega, buscando observar o momento em que surgiu essa denominação, averiguando o CPC da UNE como responsável pela distinção entre música engajada e música alienante na qual se encontrava a dita música brega, e a criação da MPB como um tipo de música vinculada a meros interesses ideológicos.

Palavras-chave: música brega; contemporaneidade; CPC da UNE.

1. Ser brega ou não ser, eis a indefinição.

Comumente nos referimos a determinados artistas ou bandas como bregas. O fato de associarmos esses representantes à música brega significa que querendo ou não, consolidamos a existência dessa estética musical. Do contrário, não encontraríamos títulos de artigos científicos ou jornalísticos que ao discutirem sobre esse estilo musical, associam essa música como música brega. Podemos encontrar uma infinidade de exemplos 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 João Teles (2008) e “A indústria do brega” de Bruno Brito (2008). Ainda encontramos outras produções que utilizam o termo música brega, como a dissertação de Carmen Lúcia José (1991) chamada

* Mestrando pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-cultura) pela Universidade Federal da Bahia com o Projeto de Investigação “Brega: música em transformação” sob a orientação do professor Dr. Leonardo Vicenzo Boccia. e-mail: vinasouza81@yahoo.com.br

“Isto é brega, isto é brega”, o livro de Cabrera (2005) “Almanaque da música brega”, Bonfim (2005) com o seu artigo “Quando o rock e o brega se encontram”, etc.

Além da utilização do termo música brega, encontramos definições sobre esse estilo musical. Ao abordar sobre a ausência da música brega nos acervos discográficos, Paulo César definiu essa música como sendo parte de uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade” (2003, p.20). Ao compreender o brega como a cópia de um modelo e de um estilo, Carmen Lúcia (1991) descreve que nessa estética “as estruturas sonoras são organizadas e mantidas sem oposição, provocando nos ouvintes uma pasteurização em que todos os arranjos ganham um mesmo assobio”(p: 134). 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, Antônio Carlos Cabrera nos mostra que esse estilo musical se caracteriza pelas “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações” (2007, p.08). A “Enciclopédia da música brasileira”, 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”(1998 p:117).

Nas comunidades no Orkut¹ que discutem música brega encontramos vários artistas que são reconhecidos como representantes dessa tendência musical. Na comunidade “Amantes do brega”, por exemplo, encontramos um tópico para votação de qual o 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, Odair José, Antônio Marcos, Martinha, dentre outros.

Diante desses exemplos, o que verificamos é que a música brega e os seus representantes são reconhecidos por um público, e se eles se fazem reconhecidos, é notório

¹ 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 expõe para outros usuários da rede quem ele é. Nessa rede virtual o usuário ainda tem direito de selecionar comunidades de acordo com seus interesses identirários.

que essa estética musical existe. Por outro lado, ao discutirmos sobre a música brega, encontramos inúmeras polêmicas a respeito não só da verdadeira definição desse gênero musical, como também à classificação de determinados artistas enquanto pertencentes ou não a essa tendência estilística. Sabendo que dialogar sobre o universo da música brega implica em uma infinidade de pontos de vista, devemos estar cientes que mesmo classificando certos representantes como pertencentes a esse universo musical, essa linha estilística não possui uma definição exata e precisa, a ponto de estabelecermos características suficientemente rígidas a essa estética musical.

Teles (2008), por exemplo, ao analisar a metamorfose da música brega romântica para o que ele chamou de “fuleragem music”, ele mesmo 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” (2008, p. 18). Enfim, era brega, forró ou lambada? Outro exemplo é a banda Calypso. Bruno Brito (2008) diz que no início da carreira a banda cantava músicas alusivas do 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.

Carmen Lúcia José (1991), por exemplo, ao analisar o “eu” no discurso amoroso da música brega, elenca alguns artistas e observa a definição de como os indivíduos encaram esses artistas quanto aos seus estilos musicais. Alguns desses artistas elencados foram Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. A primeira dupla, ela observa que para os segmentos sociais acima da média com repertório, é considerada brega, já para os segmentos médios e acima da média sem repertório, a dupla é considerada som sertanejo e para os segmentos mais baixos, também. Com relação a Leandro e Leonardo, para os segmentos acima da média e médios, é brega, os segmentos médios e acima da média sem repertório musical, a dupla também é considerada brega, nos segmentos mais baixos, a dupla representa o sertanejo jovem. Se essas duas duplas estão relacionadas de fato, à música brega ou a música sertaneja, é algo polêmico e inconcluso, porém, segundo José Roberto Zan, “o sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional” (2001, p.119).

Adailson Cruz, produtor e dono da banda Os Canibais, banda representante de Belém do Pará, em uma entrevista que aplicamos, ao ser questionado se ele considerava a banda como representante da linha brega, ele respondeu que não, uma vez que para ele, música brega se refere a uma música mal elaborada. No entanto, ao acessarmos o site bregapop, um site especializado em produções de música brega do Pará, a banda Os Canibais está dentre as bandas selecionadas. Ao perguntarmos para ele, quais os artistas representavam a música brega, um dos artistas citado por ele, além de Falcão e Reginaldo Rossi, foi Bezerra da Silva.

Queremos deixar claro que nossa intenção não está em querer captar características precisas com o intuito de estabelecer um universo coerente de elementos capazes de definir o que é música brega, como também não compartilhamos com a perspectiva de que a música brega inexistia enquanto um universo estético. O que queremos chamar atenção é que buscar classificar a música brega com exatidão, incorre a uma série de erros, assim como definir com precisão um estilo ou um gênero musical, leva-nos a impossibilidades de soluções suficientemente seguras, mas não quer dizer que com isso, compartilhamos com a inexistência total da música brega e dos estilos musicais, tanto é que ao longo do trabalho usaremos termos como estilo musical, universo musical, música brega, etc.

O que queremos mostrar é que a música brega é relativa, uma vez que cada um concebe essa estética musical de forma diferente, assim como cada um classifica determinados artistas como pertencentes a esse universo musical de acordo com o seu ponto de vista. Preferimos encarar a música brega como uma estética musical que existe inexistindo, ou seja, ao mesmo tempo em que concebemos a sua existência ao opinarmos sobre suas características enquanto um universo musical, além de elencarmos determinados artistas como seus representantes, por outro lado, impossibilitamos determinar de forma precisa à existência que nós próprios concebemos a esse estilo musical, visto que cada um opina de forma diferente ao argumentar sobre alguns caracteres desse gênero musical, assim como polemizamos ao determinarmos quais artistas poderiam ser considerados como bregas ou não.

2. Diversidade cultural e os interesses hegemônicos na música brega.

Verificando-se que muitos artistas, bandas e pesquisadores não entram em consenso em reconhecerem quem pertence e quem não pertence à música brega, cabe-nos uma questão: o que leva a música brega em si ser tão imprecisa enquanto gênero musical?

Acreditamos que essa imprecisão e dificuldade em definir a música brega decorrem de dois pontos: o primeiro diz respeito à pluralidade musical propiciada pela contemporaneidade² que possibilita que um fluxo de tendências se inter cruzem globalmente de forma dinâmica. Essa fluidez provoca um constante movimento de apropriação/ re-apropriação contínuo e ao mesmo tempo inconstante que promove uma hibridação de referências musicais. Essas referências apropriam outras linhas musicais ao seu universo e ao mesmo tempo são apropriadas por outros universos. Essa confluência de saberes provoca uma miscelânea de tendências oriundas de todas as partes do mundo que termina por impossibilitar qualquer definição precisa capaz de ser fielmente classificada rigidamente em um estilo musical.

O segundo ponto diz respeito à própria situação histórica na qual surgiu a denominação música brega. Acreditamos que a outra dificuldade em definirmos com maior clareza a música brega, se deva a infiltração direta das ideologias políticas de setores mais prestigiados socialmente, misturando os valores estéticos dessa música com intenções ideológicas, promovendo como consequência, uma série de sinônimos que dizem respeito à inferioridade em várias situações que envolvem questões de estilo.

2.1 Música brega e multiplicidade.

A contemporaneidade se caracteriza pelo seu fluxo inacabado, fluido e plural. Sua relação se estabelece pelas trocas que se dão a níveis globais. A contemporaneidade possui uma dinâmica cultural super ativa que não se limita a relações reduzidas às linhas fronteiriças dos contextos locais. Incorporando milhares de culturas do mundo, essa contemporaneidade estabelece contatos com a diversidade cultural. Nesse contexto, as culturas passaram a se interagir em âmbitos que transcendem às próprias localidades.

² Uma vez que não existe um consenso que estabeleça com segurança as datas de início e fim do que se considera moderno e pós-moderno (Hutcheon, 1991) decidimos utilizar a contemporaneidade por entendermos que esse termo diz respeito 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.

Segundo Giddens (1991), as relações sociais são deslocadas de contextos locais de interação para extensões indefinidas. Esses deslocamentos decorrem do que ele chama de mecanismos de desencaixe. Esses mecanismos removem as relações sociais das imediações do contexto fazendo com que o local e o global se tornem entrelaçados. Por haver esse deslocamento, o local passou a ser composto por uma multiplicidade de feixes entrelaçados e ao mesmo tempo, ramificado em inúmeros sentidos, cuja extensão não é mais organizada localmente.

A contemporaneidade por permitir que o trânsito de valores culturais se inter cruzem a nível global, caracteriza-se pela sua desterritorialização, ou seja, o espaço antes de ser definido em locais com fronteiras delimitadas, dissemina uma ploriferação de múltiplas culturas. De acordo com Bhabha (1998), é diante dessa condição descentralizada e esguiva que descobrimos que o conceito, as definições, antes de serem lineares e seqüenciais, são carregados de ambigüidade, ao passo que seus referentes, tornam-se opacos devido à impossibilidade que a contemporaneidade tem de aderir à totalidade. Os processos por não se revelarem de forma contínua, fazem com que os estilos e a cultura transitem pelas beiradas deixando sempre o espaço para novas significações indeterminadas e imprevisíveis.

Bhabha (1998) ainda nos chama atenção de que na irrequieta pulsão cultural, lugares proliferados de uma heterogeneidade de culturas, abrem uma clivagem na cultura, e ao atravessar os locais culturais, faz do signo algo móvel, deslizante, diferente e diferencial em cada prática social e específica. Em meio a esse fluxo intenso de trocas e de informações que se articulam, se reformulam a todo o instante, está o que denominamos de música brega. Esse universo musical está sempre disposto a se transformar, agregando ao seu repertório, uma rede extensa e complexa de culturas oriundas de diversas fontes, possibilitando compor em seu universo musical uma heterogeneidade de estilos musicais, fundindo uma pluralidade de tendências musicais com o seu hibridismo cultural. Por outro lado, outras tendências musicais se apropriam da música brega, tornando-a mais difusa.

O tecnobrega³, por exemplo, de acordo com o site do bregapop (2007), além de ter uma influência da Jovem Guarda, incrementou batidas eletrônicas, como o calipso. Antes

³ De acordo com Hermano Vianna (2003), os primeiros sinais do tecnobrega foram ouvidos no verão que ocorre no meio do ano no Pará em 2002, mas tomou realmente conta das festas de aparelhagem em 2003.

do tecnobrega encontramos o brega reggae que tinha como principal representante a banda Mega Paidégua, que de acordo com Wladimir Júnior (2008), influenciou não só o tecnobrega, como o Melody, o Eletro Melody, e o Funk Melody. O tecnobrega possui segundo Wladimir Júnior, uma batida mais forte com samplers de houses do início dos anos 90. Já o melody, é um ritmo com influências do tecno só que mais lento e mais romântico, diferente do tecnobrega que é mais agitado e mais dançante. O eletro melody é uma influência da música brega com uma mistura de psy e trance. O funk melody tem uma batida que é uma vertente do melody só que com samplers e vocalizações do funk carioca. Essa tendência usa as congas e os scrachs que os Dj's de funk usam. Percebe-se que o tecnobrega agregou em seu repertório não só as manifestações locais como o calipso, como também as referências que se projetaram nacionalmente como a jovem guarda, além da música eletrônica internacional. Sem contar as outras derivações como o trance, o psy, o reggae, o funk, etc.

Ao discutir sobre a música romântica e a música moderna, Moraes (1983), observa que vivemos em um contexto caracterizado pela riqueza e pela diversidade cultural, com uma frequência de agitações de estéticas plurais que definem nosso contexto não como o período de um único estilo geral, mas de vários estilos, de várias linguagens. Como ele bem definiu, “encarar a música de maneira linear pode concorrer para que tenhamos dela uma visão senão falseadora ao menos empobrecedora, na medida em que ela mesma ganha parte de sua vida nesses confrontos, nessa contradição” (1983, p.16). Carlos Bonfim (2005), nos chama atenção de que os artistas criam suas músicas a partir da confluência de inúmeras influências musicais presentes em seus repertórios, através de saberes heterogêneos e múltiplos. Santos ao analisar os comportamentos sociais, políticos e artísticos do contexto atual, observa que “o pluralismo e o ecletismo (mistura de estilos) são a norma” (2000, p:43). Observa-se que o nosso mundo é moldado a partir de uma multiplicidade de fatores e de acordo com diferentes culturas.

Devido a essa miscelânea de estilos que constantemente se fundem, é que sentimos dificuldades em definir a música brega de forma precisa, impossibilitando-nos encontrar características definitivamente suficientes para justificá-la enquanto tal.

2.2 O uso da palavra brega e os responsáveis pela sua nomeação.

2.2.1 A quem interessa a denominação brega

Acreditamos que a dificuldade em definirmos a música brega não decorre apenas devido ao fluxo e a pluralidade motivada pela contemporaneidade. José (1991) ao analisar a mercadoria e o comportamento brega observa que mais do que uma definição exata do objeto sobre ele mesmo, o termo brega passa a ser definido de acordo com o modo como ele passa a ser selecionado. Ou seja, a denominação do brega enquanto tal, está diretamente associada de acordo com os setores que o consome e que o escolhe. Carmen Lúcia diz que o brega é a forma encontrada para manter a discriminação daqueles que detém o prestígio social e cultural em relação a todas as outras categorias sociais com o intuito de possibilitar uma manutenção de um ponto de vista que tem como objetivo, evitar mudanças.

A associação do termo brega à música tende a desqualificar determinadas músicas, muitas vezes caracterizando-as como inferiores, mal feitas, etc. Fontanella (2005) acredita que a música brega tende a ser considerada pelo discurso hegemônico como exemplo maior da degradação da cultura popular, devido à necessidade que a intelectualidade hegemônica⁴ tem de impor papéis culturais para as diferentes condições culturais de status dentro de uma sociedade.

Ao tratar a respeito da música popular brasileira buscando mostrar o trajeto histórico das fusões estéticas e musicais das produções culturais de determinadas classes sociais, assim como a relação, o conflito e a assimilação de uma classe para outra. 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. Como bem ressaltou Araújo (2003), em uma sociedade segmentada como a nossa, a classe mais alta constrói sua versão, afinal, vivemos em uma sociedade hierarquizada e a versão que sobressai é geralmente oriunda dos discursos hegemônicos. Isso é mais um sintoma do grande divórcio existente entre elite e povo no Brasil.

⁴ Preferimos utilizar o termo intelectualidade hegemônica por concordarmos com Gruppi (1978) que ao discutir o conceito de hegemonia em Gramsci, compreende a intelectualidade enquanto representantes que elaboram a ideologia, sendo os mediadores do consenso que determinam a hegemonia política e cultural. O significado de hegemonia dado por Gruppi (1978) deriva do latim e significa comandar, ser o senhor, conduzir, ser líder.

Sabendo-se que a associação da palavra brega a um determinado estilo musical ou comportamental, diz respeito a uma tentativa que os setores mais prestigiados socialmente tem em buscar perpetuar seus modelos estéticos hegemônicos, e que os produtos culturais são sempre lançados e acompanhados de uma autoridade que detém o poder tanto simbólico como material, como também avalia o consumo desses produtos culturais, assim como o seu lançamento nos resta saber qual contexto histórico surgiu à denominação música brega.

2.2.2 A música brega e o CPC da UNE

A necessidade em classificar de forma hierárquica os artistas no universo da música brasileira por níveis de qualidade artística sempre ocorreu, porém, acreditamos que foi a partir da década de 60 com o movimento do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE que surgiu a associação da denominação brega às músicas geralmente mais consumidas pelos setores menos favorecidos da sociedade. Como observou Vianna (2003), a origem da denominação brega surge logo após a Jovem Guarda. De acordo com ele, quando Roberto Carlos deixou a Jovem Guarda para ser acompanhado por orquestras, a Jovem Guarda migrou para o interior, mantendo público fiel entre as camadas mais pobres de nossa população, passando a ser chamada pejorativamente de brega.

Devemos chamar atenção para o intuito ideológico que foi construído ao longo do tempo em cima desse universo musical, isso por que, foi com o movimento cepecista que surge com maior distinção a dita música engajada representada pela Música Popular Brasileira (MPB) e a música alienante. Como diz Araújo (2003), a sigla MPB passou a fazer frente à outra produção musical popular, ou seja, àquela produção musical que, através de cantores românticos como Paulo Sérgio, era tachada de música ingênua e alienada. Nesse sentido passou a existir a MPB e aquela música que o público universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo.

Para buscarmos compreender melhor esse processo, faremos um histórico do surgimento do CPC da UNE, assim como sua necessidade em articular propósitos políticos com predisposições estéticas, além de averiguarmos as fortes intenções ideológicas vinculadas a interesses de classes com a MPB.

Logo após a bossa nova, surgiram as canções dos jovens universitários. Essas canções passam a ser vistas com “bons olhos” pela intelectualidade e a partir dos anos 60, a música então passa a ter um público mais voltado aos indivíduos provenientes dos contextos acadêmicos. Como observa Souza (2005), os indivíduos oriundos dos ambientes universitários, passaram a ter maiores poderes de nomeação a partir da década de 60, no momento em que o paradigma do universo acadêmico era abordado sob o discurso do ideário nacional-popular e tinha como objetivo, a necessidade de uma vanguarda intelectualizada que por via da revolução, correspondesse à real necessidade do povo.

Segundo Naves (2001), nos primeiros anos da década de 60, a paisagem descrita da Zona sul carioca pela bossa-nova foi substituída por elementos que pudessem configurar alguns traços da identidade nacional. Havia nesse período, um discurso que tinha a intenção de superar o Brasil de sua condição de subdesenvolvido através de uma postura que permitisse aos artistas intervir em prol de uma transformação na sociedade.

É diante desse contexto que surge em 1961 o Centro de cultura popular (CPC) da UNE. Foi diante de nossa exuberância cultural, que os cepecistas pensavam ter encontrado um caminho de superação da condição subdesenvolvida do Brasil, acreditando que a injustiça sofrida pelo povo brasileiro não passava de uma consequência trazida pelo capitalismo. Seria através de uma consciência profunda de nossas potencialidades que conseguiríamos subverter a nossa submissão cultural e de alienação política. Devido ao fato de o CPC da UNE ter conjugado propósitos políticos com as produções artísticas, a distinção entre a música dita engajada e a música alienada foi colocada em uma condição muito mais nítida na década de 60.

Portanto, é diante dessa situação histórica que surge um tipo de canção que mistura técnicas formais legadas da bossa-nova, com os sons considerados “tradicionais” condizentes com os ideais de “autenticidade” comuns às propostas nacionalistas como o samba e gêneros musicais nordestinos. Esse tipo de canção foi chamado de MPB. Foi nesse cenário que surgiram os artistas “engajados”, ou seja, estudantes que buscavam mensagens políticas através das músicas. Segundo Catenacci (2001), pelo fato da arte ser a base, além do instrumento que sustentava a ação política do CPC, qualquer tipo de arte desvinculada da militância política, era rejeitada e tida como arte alienada e alienante, e a partir de 64, diante dos impasses criados pelo golpe militar, cria-se a categoria canção de protesto.

Portanto, atribuía-se valor apenas à obra de artistas como Gonzaguinha, Milton Nascimento ou Chico Buarque. Já em relação às ditas músicas alienantes, ocorria exatamente o contrário: negavam-se as intenções críticas. Como não eram nomes identificados com a MPB, não seriam capazes de refletir e criticar. O termo MPB passou a ter como característica a complexidade formal e a substância política. Enfim, a MPB em vez de englobar toda a nossa música popular, passa a ser um conjunto de valores estéticos e ideológicos.

Percebe-se que a denominação brega foi imposta e não criada pelo seu público consumidor, daí a segunda dificuldade em definirmos com clareza o que seria música brega, uma vez que, mesmo que essa tendência tenha sido reconhecida atualmente por muitos adeptos, inclusive por artistas, previamente seu significado já carrega todo um conjunto excessivo de características pejorativas construídas historicamente.

3. Ser brega ou não ser: entre a repulsa e a paixão.

A imposição excludente da denominação música brega é tão evidente que mesmo os artistas que são considerados como representantes da música brega se negam a se aceitarem como artistas da música brega. Como disse Wando ao ser questionado sobre o estigma de cantor brega em uma entrevista concedida a Agência Estado (2008): “incomodou e incomoda. Quando as pessoas falam de brega, sempre se referem a uma coisa ruim. Então eu brigo por isso”.

Percebemos essa não aceitação de ser considerado como artista da música brega também em entrevistas dadas por Fernando Mendes e Waldick Soriano. Em uma entrevista cedida a Revista Crítica, Fernando Mendes ao ser questionado por Jony Clay Borges sobre a associação de seu trabalho à música brega diz: “brega era um lugar onde a gente ia, era um substantivo e hoje é um adjetivo com que falam mal da gente. Quando me perguntaram o que eu achava, eu disse, brega é o termo, a palavra é o nome que o invejoso usa pra criticar o vitorioso”.

Waldick Soriano ao responder sobre o rótulo que recebeu de cantor brega a Cláudio Leal na Terra Magazine (2008), assim se posicionou: “Concordar, a gente não concorda. Porque brega é usado para falar de casa de prostituição. Nesses lugares, as pessoas ouvem

música romântica, mas não só nos bregas. Faço música romântica, as pessoas gostam disso”.

Outro exemplo podemos encontrar em uma derivação do tecnobrega chamada melody. Segundo uma entrevista aplicada por nós concedida por Wladimir Júnior (2008), o melody assumiu essa denominação pelo fato dos artistas não aceitarem a denominação de bregas. Ainda de acordo com o depoente, brega no conceito paraense é música de corno e cachaceiro. Portanto, o melody veio para romper com esse estigma. Segundo Wladimir Júnior, pelo menos 90% dos artistas de Belém não gostam de ser vistos como bregas.

Outro exemplo que mostra esse certo desconforto sentido pelos artistas com a denominação brega é o caso da banda Calypso. Seguindo ainda a entrevista de Wladimir Júnior, a banda Calypso se assume com estilos diversos, porém, de acordo com Wladimir, a banda surgiu no movimento da música brega em Belém sofrendo fortes influências do que ele denominou brega pop, mas pela banda ser proveniente da região norte e por ter tido o objetivo de se adentrar no mercado sem sofrer a discriminação pelo ritmo brega, ela abdicou desse rótulo.

Sabendo-se que muitos dos artistas tendem a não se admitir como representantes dessa linha musical conhecida como música brega, e que o público, seja adepto a essa tendência estilística ou não, costumeiramente classifica determinados artistas como representantes da música brega, mesmo que nem sempre na base do consenso, só nos resta admitir que a música brega é reconhecida por alguns, e, portanto, existente enquanto um gênero musical. Por outro lado, muitas vezes essa mesma música é reconhecida enquanto tal, não pelo fato de a música brega trazer características suficientes a ponto de defini-la em si mesma, mas sim, por que essa música recebe esse rótulo de acordo com quem a interpreta. Como bem observou Teles, “não é exatamente a música, mas o intérprete que confere o status de brega ou não” (2008, p: 17).

Verificando que a dificuldade em determinar o estilo musical brega ocorra devido à pluralidade e vulnerabilidade cultural da contemporaneidade e devido à imposição do rótulo de forma pejorativa por uma intelectualidade, só podemos admitir que a música brega é como uma nuvem a qual todos vêm, mas que cada um enxerga uma imagem diferente formada por essa mesma nuvem.

Quer dizer, a partir do instante em que nos referimos a determinados artistas ou bandas como bregas, enxergamos sua existência, mas por outro lado, cada um encara

determinados artistas, bandas e características que dizem respeito à música brega de forma diferente, de acordo com cada olhar. A música brega existe existindo, enfim, ser brega ou não ser, eis a indefinição.

Referências

- ARAUJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.
- BONFIM, Carlos. *Quando o rock e o brega se encontram*. (artigo apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação-UERJ), 2005.
- BRITO, Bruno. *A indústria do brega*. In: Revista Continente, ano VIII, n. 92, (p: 19-23) Agosto/2008.
- CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2 ed, São Paulo, editora: Ática, 1989.
- CATENACCI, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo Perspectiva, vol 15, n. 2 , São Paulo, abril/ junho 2001.
- Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2 ed. São Paulo: Art Ed./ Publifolha, 1998.
- FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega*. (dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Comunicação-UFPE). Recife-PE, 2005.
- _____. *O fenômeno brega*. IN: Revista Continente, ano VIII, n. 92, (p:12-15) Agosto/2008.
- GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo. UNESP, 1991
- GRUPPI, Luciano. *O Conceito de hegemonia em Gramsci*. (p.01-16) IN: *O conceito de hegemonia em Gramsci*, 2. ed, edições Graal. Rio de Janeiro, 1978.

JOSÉ, Carmen Lúcia. *Isto é brega, Isto é brega*, (dissertação de mestrado) São Paulo, 1991.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade* (origens da música do nosso tempo), ed: brasiliense, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2001.

RECUERO, Raquel da Cunha. *Teoria das Redes e Redes Sociais na Internet* (Trabalho apresentado no XXVII INTERCOM, na PUC/RS em Porto Alegre), Setembro de 2004.

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

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. *Eu não sou lixo! (apreciação e depreciação da música brega)*. Monografia (graduação). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2005.

TELES, José. *Do brega à fuleragem music*. IN: Revista Continente, ano VIII, n. 92, Agosto/2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2000

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

TELES, João. *Do brega à fuleragem music*. IN: Revista Continente, ano VIII, n. 92,(p: 16-18) Agosto/2008.

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

SITES CONSULTADOS

Ele não nos ensinou a esquecer-lo! Disponível em: <http://www.fernandomendes.com/materias/entrevista.html> (acessado em 14 de outubro de 2008)

Site Brega Pop. Disponível em: <http://www.bregapop.com/historia/?p=69> (acessado no dia 05 de setembro de 2007)

Waldick Soriano: "*Sou da universidade da vida*". Disponível em:
<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2049667-EI6596,00.html> (acessado em 14 de outubro de 2008)

Wando *estréia show no centro de São Paulo*. Disponível em:
<http://clientes.agemado.com.br/tribuna/20070515213.html> (acessado em 14 de outubro de 2008.

www.orkut.com

Amantes da música brega <
<http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=154545> > acessado no dia 23 de novembro de 2008

Eu gosto de música brega
< <http://www.orkut.com.br/Main#Community.aspx?cmm=4542254> > acessado no dia 23 de novembro de 2008.

< e-mails: vinatosco@hotmail.com & bandatecnoecia@hotmail.com > depoimento cedido por Wladimir Júnior pelo Messenger (MSN) acessado no dia 25 de setembro de 2007.

< e-mails: vinatosco@hotmail.com & bandaoscanibais@hotmail.com > depoimento cedido por Alailson Cruz pelo Messenger (MSN) acessado no dia 15 de novembro de 2008.