



Núcleo Interdisciplinar de Estudos e
Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 28/11/2011 a 01/12/2011

TÍTULO DO TRABALHO			
Emergente, Residual e Reminiscência: reflexões sobre música brega à luz de Walter Benjamin e Raymond Williams			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Raquel Sant'Ana	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Mestranda
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>Como apontaram os autores da chamada "Escola de Frankfurt", a consolidação de uma "Indústria Cultural" alterou profundamente as formas de convencimento e disputa da luta de classes. Uma vez que o caráter classista dessa nova indústria não se apresentava de maneira evidente, parte importante da literatura marxista a respeito da cultura no século XX esteve concentrada em demonstrar as conexões entre os interesses do Capital e a imposição ideológica da burguesia. A partir da segunda metade do século, porém, aparece na obra de autores como Raymond Williams e Fredrick Jameson de maneira cada vez mais forte a necessidade de aprofundar as reflexões acerca das razões que permitem a identificação subjetiva dos trabalhadores com os produtos da Indústria Cultural e como o entendimento da Cultura como "arena privilegiada da luta de classes".</p> <p>Em acordo com esse posicionamento, este trabalho discute aspectos subjetivos envolvidos nas apropriações da cultura popular por parte da chamada Indústria Cultural a partir da análise da trajetória da chamada música "brega". As inflexões sofridas por este gênero e pela categoria que o nomeia (o "brega") nos últimos 50 anos demonstram diferentes estratégias de mediação entre mercado e cultura popular, seja atrelado ao "mau-gosto", seja apontado como a solução criativa da "periferia" para a crise da indústria fonográfica. Para tanto, apontaremos principalmente para as conexões entre as noções de "residual" e "emergente" propostas por Raymond Williams e as reflexões de Walter Benjamin acerca de "reminiscências".</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Brega, Cultura Popular, Indústria Cultural			
ABSTRACT			
<p>As pointed out by the authors of the so-called "Frankfurt School", the consolidation of a "Cultural Industry" profoundly changed the ways of convincing and challenging for the class struggle. Once the class character of this new industry had not so obvious, important part of Marxist literature on culture in the twentieth century has focused on demonstrating the connections between the interests of Capital and the imposition of bourgeois ideology. From the second half of the century, however, appears in the work of authors such as Raymond Williams and Fredrick Jameson's an increasingly strong need for further reflections on the reasons that allow the subjective identification of workers with the products and Cultural Industry such as understanding the culture as a "privileged arena of class struggle."</p> <p>In agreement with this position, this paper discusses the subjective aspects involved in the appropriations of popular culture by so-called Cultural Industry based on the analysis of the trajectory of music called "tacky." The inflections suffered by this genre and category as the names (the "tacky") in the last 50 years show different strategies to mediate between the market and popular culture, is linked to "bad taste", is appointed as the creative solution of "periphery" to the crisis the music industry. To do so, mainly aimed at the connections between the notions of "residual" and "emerging" proposed by Raymond Williams and Walter Benjamin's reflections about "reminiscences."</p>			
KEYWORDS			
Brega, Popular Culture, Cultural Industry			

“A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução como o concebeu Marx.” (Walter Benjamin, 14ª tese sobre o conceito de História)

Manhã do feriado de finados, 2 de novembro de 2010. Seguindo o ritual de algumas décadas o túmulo do cantor Paulo Sérgio no cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, se encontra cercado de familiares e fãs. Com a ajuda de um rádio entoamos todos “A última canção”, a música mais famosa deste cantor, que foi responsável pela venda de mais de 60 mil cópias em apenas três semanas, batendo o recorde nacional do marcante ano de 1968 ¹.

Dentre os diversos assuntos em pauta nas conversas amenas que se costuravam entre os presentes, um era razão de especial empolgação: a possibilidade de gravação de uma das canções de Paulo Sérgio por Marisa Monte, famosa cantora que a crítica especializada classificou como adepta da Música Popular Brasileira (MPB). A especulação, que já adquirira ares de notícia, era recebida como um reconhecimento tardio do talento do cantor. Isso porque, embora tenha sido amplamente conhecido e amado pelo público de camadas populares, Paulo Sérgio aparece na crítica especializada da época e nos consagrados manuais e dicionários de música popular (ARAÚJO, 2005) em um lugar de pouco destaque, muitas vezes associado a uma imagem de imitador do cantor Roberto Carlos, e ao adjetivo *brega*.

“Agora sim, vai ficar uma lembrança bonita de verdade pras pessoas saberem quem foi o Paulo Sérgio, os que não conhecem” dizia Adelina, responsável pelo fã-clubes do cantor desde o auge de sua carreira.

De outro lado, Nando, um fã mais jovem, de cerca de 20 anos, que conheceu as músicas de Paulo Sérgio por intermédio de seus pais, dizia: *“vão ter que parar de dizer que ele é brega, porque ela é cantora de romântico, de coisa grande”*

Lançado o disco de Marisa Monte, a especulação não se confirmou. Mas creio que alguns elementos evocados na cena descrita acima trazem à tona discussões importantes acerca das possibilidades de apropriação da cultura popular.

¹In http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Paulo+S%EA9rgio&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art em 22/11/2008.

O que viria a ser uma “lembrança bonita” de um cantor já tão lembrado por seu público? Por que Nando acreditava que uma regravação por parte de uma cantora consagrada da chamada MPB seria capaz de redimir a memória do cantor, que em lugar de *brega* seria identificado como “romântico” ou “coisa grande”?

Esta é uma disputa cuja bandeira é fincada todos os anos em forma de flores, fotos e música no túmulo de Paulo Sérgio, mas que também aparece nos fiéis frequentadores do “momento do brega” da “Barraca do Januário” no Centro de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro (sobre o qual nos debruçaremos a seguir), no grande sucesso alcançado pela regravação da música “Sozinho”, de Peninha, por Caetano Veloso, na ressignificação do termo *brega* empreendida por artistas que intitulam seu trabalho de *tecnobrega*.

Trata-se de uma disputa por memória. E como bem lembra Walter Benjamin (1940) redimir os mortos é um problema dos vivos e, portanto, não pode ser encarada como relacionada a um passado homogêneo e vazio, mas a projetos de futuro em jogo no presente, que, de qualquer forma, está repleto de outros tempos.

Sendo a música um campo privilegiado para a percepção das relações entre indústria, subjetividade e criação, creio que a trajetória do *brega* e as diferentes memórias construídas a seu respeito podem apontar importantes mecanismos e possibilidades da disputa pela cultura popular no tempo.

1) Consolidação do Brega

Há diversas explicações possíveis para o início do uso do adjetivo *brega*, bem como de seu correlato, *cafona*, como (des)qualificador de objetos, músicas ou comportamentos.

Segundo Artur Xexéo (1997), a palavra teria derivado de “xumbrega”, termo centenário que significaria “beber demais”, derivando mais tarde em significados relacionados ao meretrício, prostíbulos e festas de bordéis.

No dicionário Cravo Albin de música brasileira², o termo circularia desde os anos 1960, relacionado ao gênero “popular romântico”, mas que passaria a se diferenciar deste de maneira mais aguda nos anos 1970, dissolvendo-se, finalmente, nos

² <http://www.dicionariompb.com.br/>, consultado em 20/09/2011

diversos ritmos populares em ascensão nos anos 1980 (como a lambada, o sertanejo e o pop oriundo da jovem guarda).

Já segundo Paulo César Araújo (2005), haveria uma primeira geração de cantores de música popular romântica, pejorativamente, chamada de *brega* ou *cafona*. Seus principais representantes seriam cantores como Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adilson Ramos entre outros que, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960, fizeram sucesso como intérpretes de bolero.

ARAÚJO (2005) afirma, porém, que a consolidação do termo *brega* teria ocorrido definitivamente apenas no início da década de 1980, quando será abertamente utilizado pela crítica e pelas próprias gravadoras como referência aos cantores do gênero popular romântico da década de 1970, como Lindomar Castilho, Paulo Sérgio, Reginaldo Rossi, Odair José, etc. Apenas neste momento *brega* passaria a indicar (ainda pejorativamente) um gênero. E por isso poderá ser reapropriado nos anos 1990 por cantores como Falcão e o próprio Reginaldo Rossi, já citado, e que passará a auto designar-se “rei do *brega*”.

O contexto de ascensão midiática do *brega* (décadas de 1960 e 1970) é de grandes mudanças na organização da Indústria Cultural (ADORNO, 2002), sobretudo para os negócios ligados à música.

Seguindo um modelo de arrocho salarial e incentivo fiscal ao capital oligopolista, o chamado “Milagre Brasileiro” chegou a aparentar grande sucesso nesse período (MENDONÇA e FONTES, 2004). A conjuntura parecia favorável principalmente para os setores voltados para o mercado interno nacional com uso de capital estrangeiro (DIAS, 2000). Era justamente este o caso das maiores empresas ligadas à indústria fonográfica brasileira, que alcançou enormes lucros nesse período, incentivada ainda pela disseminação da tecnologia do Long Play.

No final da década de 1970, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos, e entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375% (ORTIZ, 1991). Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813% (ORTIZ, 1991).

Nesse contexto, o *brega* se consolida como aposta da indústria fonográfica para um romântico popular brasileiro, sintetizando uma herança de referências

populares que remetiam aos anos 1930, com as canções trágicas de Vicente Celestino, com o bolero, o samba-canção e a, mais recente, Jovem Guarda (FRENETTE, 2003).

Com o aumento da migração para os grandes centros urbanos, oriundos, sobretudo, da região nordeste, (BRITO, 2000), o gênero passou a estabelecer forte identificação por parte da classe trabalhadora, tratando em suas letras do sofrimento e da solidão, interpretados, muitas vezes, nas vozes de figuras que remetiam a diferentes experiências de marginalização, como migrantes nordestinos, deficientes físicos, homossexuais, etc.

Em 1969, dos 50 discos mais vendidos no eixo Rio - São Paulo, 22 eram representantes do *brega*, o “Romântico”, contra 6 internacionais, 7 de MPB, 6 de samba, 4 de rock e um infantil (VICENTE, 2008).

Trata-se de um período de enorme turbulência política, com a instauração do Ato Institucional número 5 em 1968, iniciando o período de maior censura e repressão política do regime empresarial-militar (DREIFUSS, 1981). O governo passa a voltar ainda maior atenção à música engajada, que muitas vezes mantinha raízes nos CPCs da UNE, mas também nas Indústria Cultural hegemônica (RIDENTTI, 2000).

A indústria fonográfica elege a música popular romântica como prioridade de investimentos, uma vez que já vinha ganhando espaço desde os anos 1950, e não estava diretamente relacionada à ebulição da arte engajada no período. Já a MPB é pensada como um gênero voltado para um mercado mais sólido, apesar de menor, útil acima de tudo para conferir legitimidade aos empreendimentos por sua sofisticação e adequação aos parâmetros de qualidade deste campo artístico (DIAS, 2000).

Isto levará a uma forte identificação, por parte da crítica especializada (sobretudo a ligada às esquerdas), deste estilo como alienado, uma vez que ignoraria em suas temáticas o grave momento em que se encontrava o país e contribuiria para a dominação das direitas sobre a vida política nacional.

Por outro lado, os setores mais conservadores da crítica cultural nacional o associarão ao mau-gosto, à vulgaridade e à incapacidade técnica de seus representantes, pelos mecanismos de distinção apontados por Bourdieu, que dizia:

Assim, as categorias empregadas na percepção e na apreciação da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um

*universo social situado e datado, constituem o objeto de usos eles próprios socialmente marcados pela posição dos usuários. A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definir ou para definir seus adversários são armas e apostas de lutas, e muitas das categorias que os historiadores da arte aplicam para pensar seu objeto não são mais que esquemas classificatórios oriundos dessas lutas e mais ou menos habilmente mascarados ou transfigurados. Inicialmente concebidos, a maior parte do tempo, como insultos ou condenações (mas nossas categorias não vêm do grego *katagorein*, acusar publicamente?), esses conceitos de combate tornam-se pouco a pouco *catagoremas técnicos* a que, graças à amnésia da gênese, as dissecações da crítica e as dissertações ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade. (BOURDIEU, 1996)*

Contudo, essa rejeição, tanto por parte da crítica de esquerda como pela de direita, não impedirá o estrondoso sucesso que o *brega* alcançará em todo o país durante os anos 1970, enquanto, como de costume, muitos dos trabalhos mais bem quistos pela crítica terão parca inserção no público, especialmente o popular.

A atuação destes mecanismos de (des)legitimação e distinção, porém, terão grande influência sobre a construção de uma memória hegemônica sobre o período. Em grande parte da historiografia o *brega*, aparece como uma música menor e alienada (ARAÚJO, 2005). Creio que é essa a memória que incomodava ainda no cemitério do Caju em 2010.

Percebemos, assim, dois processos simultâneos. O primeiro consistiu no incremento nos investimentos em um gênero que sintetizava influências populares diversas e que já encontrara enraizamento nas experiências de um público popular (MARTIN BARBERO, 2003).

O segundo, a atuação da crítica, embora tenha tido influência pequena no mercado musical de seu tempo, teve maior sucesso em influenciar parte significativa do que se constituiu durante muito tempo na principal memória veiculada sobre o tema nos textos acadêmicos, filmes, séries e reportagens.

Como uma aposta conjuntural, o *brega* teve também seu prazo de validade. Após a década de 1980 a indústria fonográfica brasileira ingressa em uma nova fase, com uma nova política de escolhas artísticas influenciadas cada vez mais pelo mercado exterior e crendo ter esgotado a lucratividade do gênero, passa a investir em outras “ondas”, como o sertanejo (com “banho de loja” country), o rock, o pagode, e o axé. A partir daí, será cada vez mais difícil para os cantores identificados com o gênero

conseguirem espaço nos grandes meios de comunicação ou mesmo entre os elencos das grandes gravadoras que garantiam a promoção e a distribuição em larga escala do trabalho desses artistas. A indústria cultural já tinha suas novas apostas, o rock e o sertanejo, relacionadas a uma nova segmentação de mercado.

Isso não significou, porém, uma morte do *brega*. Ao contrário, inicia-se um processo de consolidação de um enraizamento popular do gênero, que passa a ocupar outros espaços nas diversões populares e certos lugares subalternos na Indústria Cultural. De hegemônico, ele se torna um nicho específico de subjetividade, ligado a uma noção da figura feminina em plena contestação (uma vez que os anos 1980 são de incorporação definitiva do mercado feminino como independente no Brasil), e que diz pouco da experiência de mudança vivida com a reabertura política.

O panorama geral, expresso no eixo Rio-São Paulo (o principal do ponto de vista das decisões primordiais da indústria fonográfica), é de uma redução da veiculação do gênero nos grandes meios de divulgação, bem como uma sucessiva perda de espaços tanto para a produção como para a distribuição nos grandes circuitos.

Ainda assim, e mesmo após as alterações no esquema de produção musical ocorridas com o avanço do neoliberalismo desde fins dos anos 1980 (DIAS, 2000), o gênero se manteve como referência profunda para inúmeras pessoas, como fica claro no exemplo citado acima, dos fãs do cantor Paulo Sérgio, ou na sobrevivência de alguns expoentes do gênero como fenômenos de vendas, principalmente no circuito das cidades médias e pequenas, mas também entre classes populares das grandes capitais, como o caso específico de Reginaldo Rossi, ou, pra citar um cantor menos diretamente relacionado ao gênero e que constitui a maior das exceções para esse declínio do *brega*, Roberto Carlos.

Ao longo de mais de 50 anos o gênero ocupou diferentes espaços tanto nas prioridades da Indústria Fonográfica, quanto nas apropriações do próprio público. A trajetória do *brega* não sofre, no entanto, uma interrupção. Se em um primeiro momento podia ser entendida como produto de grandes esforços da Indústria Cultural para a consolidação de um mercado musical nacional, a situação instaurada após sua dissolução enquanto principal aposta na agenda da Indústria Fonográfica revela que seu próprio processo de “ascensão” não pode ter sido tão unilateral assim, mas que esteve ligado a um tipo de subjetividade específico.

2) Brega e reminiscências

*“Quando eu estou aqui
Eu vivo esse momento lindo
Olhando pra você
E as mesmas emoções
Sentindo...”*

Um interessante exemplo de continuidade na fruição de *brega* pode ser encontrado no caso da “Barraca do Januário”, no Centro de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro (Feira de São Cristóvão).

Formada por imigrantes nordestinos em 1945, originalmente para atender à população de trabalhadores nordestinos que migrara para o Rio de Janeiro em busca de vagas, sobretudo na construção civil, a Feira foi realizada durante 58 anos na rua, ou melhor, no “Campo de São Cristóvão”, com livre circulação de pessoas pelas barracas de comida, música e produtos “típicos”. Em 2003, porém, a prefeitura reformou o “Pavilhão de São Cristóvão” e transferiu a Feira para o seu interior, com maior infraestrutura (luz legalizada, banheiros, dois grandes palcos e instalações regulares de água e gás), entrada paga de 1 real, e um maior controle de segurança.

Surgem algumas barracas voltadas para um público de classe média que visita o espaço em busca do “exótico” e apenas algumas barracas consolidadas do período anterior se mantêm. E é este o caso da Barraca do Januário.

A estrutura física desta barraca é das mais simples. Mesmo com localização relativamente desfavorável dentro da geografia da Feira, possui sua frequência fiel, que se deve a uma rotina de apresentações de artistas bregas: o “Momento do Brega”. Lá se apresentam artistas pouco conhecidos nos grandes meios de comunicação, mas que estabeleceram seu público de maneira bastante consolidada nesse espaço. O público é majoritariamente de pessoas na faixa dos cinquenta anos de idade, de classe trabalhadora, que frequentam a barraca quase todos os fins de semana (muitos deles há mais de 20 anos) e nesse espaço estabelecem laços de amizade e usufruem seu “tempo livre”.

Encostada na parede ao fundo da barraca, está uma mesa com um aparelho de DVD conectado a um amplificador de voz, em que também está ligado um microfone,

para que o cantor ponha o seu CD e cante “por cima” de sua própria voz. Em meio a algumas mesas de ferro dobráveis, ele faz sua apresentação no mesmo nível que o público, que pode tocá-lo e dançar com ele nos momentos de maior empolgação.

Nice, uma das freqüências garantidas na Barraca do Januário, revelou em entrevista algumas questões sobre esse espaço. Mulher, solteira, sem filhos, contou que mora sozinha em Bento Ribeiro (bairro que fica a uma certa distância de São Cristóvão) e que freqüenta há mais de 20 anos a Barraca do Januário em quase todos os finais de semana. Nice relatou que a barraca iniciou ainda quando a Feira era no Campo de São Cristóvão, em princípios dos anos 1980 e o público seria em grande parte, até hoje, de freqüentadores que remontam a este início. Por esta razão, teriam se desenvolvido laços extremamente profundos de amizade entre eles. Nice conta que encontrou na barraca alguns de seus melhores amigos. O próprio dono da barraca, Januário, e sua esposa, são apontados como grandes amigos pela maior parte das pessoas entrevistadas. No entanto, a Barraca não cessa de atrair novos freqüentadores. Podemos dizer que há um público fixo e um público mais flutuante com graus menores de envolvimento.

Tendo iniciado no final do período de auge do gênero no “mainstream” da Indústria Fonográfica, a barraca surge como uma barraca de *brega*³, mas naquele momento, isso não fazia dela uma exceção. Na verdade, presente também em outras barracas, no início dos anos 1980, o estilo convivia (ainda que em relativo declínio, se comparado ao boom dos anos 1970) com a lambada e o forró.

Ao longo dos anos 1990, o *brega* vai aos poucos tomando ares de exótico e anacrônico e servindo de piada no chamado *mainstream*. Não é por menos que o principal representante do gênero surgido no período seja o cantor Falcão, cuja performance humorística faz piada, entre outras coisas, do próprio *brega*.

Esse é o período apontado pelo cantor Rossi Adriani, parte do *casting* da Barraca do Januário, como o de maior dificuldade para os cantores desse estilo. O cantor conta que estava em vias de conseguir um grande contrato de divulgação de seu disco por uma grande gravadora, por volta de meados dos anos 1989, mas ao final da gravação a gravadora mudou sua prioridade.

³ Entrevista com Denise em 24/02/2008.

Na lista dos mais vendidos os novos protagonistas são os grupos de pagode e samba e é para esses estilos que se destinarão a maior parte da verba de investimentos e os melhores espaços da Indústria Cultural.

Se, por um lado, a barraca inicia como uma entre muitas que se organizam em torno do *brega*, que nos anos 1970 inundava toda a cidade, aos poucos se torna um espaço diferenciado por continuar como lugar de fruição do brega, mesmo com a restrição de espaços para este nas grandes mídias. O brega passa a circular em espaços menos prioritários para a Indústria Cultural hegemônica. Quiosques, barracas, clubes de bairro e pequenas casas de show serão espaços possíveis para esse estilo no Rio de Janeiro.

Seu público foi tomando uma identidade cada vez mais específica, no aspecto geracional (são em geral pessoas acima de 50 anos – apesar de presença forte de familiares, que não viveram diretamente os anos 70, mas tiveram contato com o gênero por tios, pais, avôs...), e no social (são em geral trabalhadores, sendo que há uma presença notadamente maior de nordestinos em relação às barracas mais centrais, aspecto que se mostra ainda mais relevante se observamos que os “agentes” do espaço – os cantores, Januário e sua família- são todos migrantes, e exceto pelo cantor Nando Rosa, que é goiano, nordestinos).

Em um de seus escritos mais importantes acerca do conceito de “experiência”, “O narrador”, Walter Benjamin aponta para o que acredita ser um esvaziamento da experiência passível de compartilhamento pela oralidade. A figura do Narrador teria sido substituída pela do romancista. Ao refletir sobre o enraizamento destas formas na vida humana, o autor se depara com a centralidade da relação com o passado, ou melhor, com impermanência: “*A memória é a mais épica das faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.*” (BENJAMIN, 1936)

O autor aponta a *reminiscência* como quem “*funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimento de geração em geração.*” É ela a origem da poesia épica e da luta humana contra a mortalidade. Sua evocação tece “*a rede que todas as histórias constituem entre si*” e traz a tona vivências assassinada pelo correr do tempo.

Esta idéia ilumina de maneira fundamental experiências como as descritas acima, que, embora não estejam sempre articuladas de maneira consciente e organizada, são parte essencial da própria constituição humana no tempo. A fruição da canção que marcou a juventude traz à tona a própria juventude, ainda que em relampejos.

E essas reminiscências, tornadas presente todos os fins de semana na Barraca do Januário demonstra que as relações desenvolvidas entre o público e o *brega* não foram forjadas pela indústria cultural de maneira artificial, mas mediadas por ela (MARTIN BARBERO, 2003). E embora esta indústria estivesse interessada em novas prioridades, o *brega* permaneceu como o centro das diversões e expressões de muitas pessoas.

A profundidade do enraizamento de certas referências populares, tais como o melodrama, base do *brega*, que remeteria à permanência de estruturas que remetem à cultura popular na época da revolução francesa foram demonstradas por Jesus Martin Barbero através do conceito de “matrizes culturais populares”. Para ele o mercado seria incapaz de forjar tradições. A apropriação dessas matrizes é que seria o principal mecanismo de dominação.

Da mesma forma, Raymond Williams propõe a compreensão da construção de “hegemonia” e da “totalidade” como dinâmicos e permeados de contradições em constante mudança, superando uma tendência estática da metáfora espacial da “base x superestrutura” que tanto influenciou as análises marxistas da cultura. Para isso, ele defende que se atente para elementos residuais:

“algumas experiências, significados e valores, que não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, são, apesar de tudo, vividos e praticados sobre a base de um resíduo - tanto cultural quanto social de alguma formação social prévia.”(WILLIAMS, 2005).

Apesar de não possuímos aqui elementos para aplicação direta deste conceito para as experiências descritas acima, creio que ele traz à tona a importante percepção de que a apropriação do passado por parte dos esforços de construção da hegemonia não são e não podem ser completos. E ao lado de formas novas coexistem estruturas que mantiveram seu sentido para além de seu contexto de surgimento. E este raciocínio nos permite imaginar (mesmo sem atribuir ao *brega* o título de “residual”) que o caso da Barraca do Januário tem relação com mecanismos muito mais amplos que seus poucos metros quadrados.

3) Apropriações hegemônicas do *Brega*

a) *Brega* como *Cult*

*Não vejo mais você faz tanto tempo
Que vontade que eu sinto
De olhar em seus olhos, ganhar seus abraços
É verdade, eu não minto*

*E nesse desespero em que me vejo
Já cheguei a tal ponto
De me trocar diversas vezes por você
Só pra ver se te encontro*

*Você bem que podia perdoar
E só mais uma vez me aceitar
Prometo agora vou fazer por onde nunca mais perdê-la*

(“Você não me ensinou a te esquecer”, Fernando Mendes)

A nostalgia enquanto nicho de mercado certamente não é nenhuma novidade. Creio, contudo, que atentar para o processo de passagem de um gênero musical a esse espaço pode iluminar muitos mecanismos de apropriação da memória e da subjetividade.

Tratadas como música de empregadas domésticas nos anos 1970, as canções de artistas como Fernando Mendes, Odair José e Waldick Soriano, reaparecem no cenário musical na voz de cantores da consagrada MPB nos anos 2000.

Já em 1993, Maria Bethania havia demonstrado a fertilidade de uma apropriação do *brega*, do romântico, por parte da MPB, com seu disco “As canções que você fez pra mim”, regravando músicas do cantor Roberto Carlos, que entre outras coisas, com a influência desta relação, foi alçando reconhecimento cada vez menos como *brega* e mais como um clássico popular.

Mas uma ainda maior atenção desse segmento voltado a setores de classes médias e altas se voltou para o *brega* na última década. Entre 1999 e 2000 a regravação de Caetano Veloso da canção “Sozinho”, do compositor Peninha, rendeu mais de um milhão de cópias vendidas. Seguindo a fórmula de sucesso, regrava outro cantor a quem é atribuído o rótulo de *brega*, Fernando Mendes, compositor de sucessos dos anos 1970, como “Cadeira de rodas”, em que trata de um amor não declarado a uma cadeirante, e

que foi encarada na época como de mau gosto por retratar a situação de maneira demasiadamente explícita.

A canção escolhida por Caetano foi “Você não me ensinou a te esquecer”, e fez parte da trilha sonora de um filme nacional, “Lisbela e o prisioneiro”, de Guel Arraes, cuja trilha sonora foi premiada pelo Grande Prêmio Cinema Brasil. Tendo sido o sétimo filme mais visto em 2003 no Brasil, a música foi alçada a uma enorme visibilidade e o *brega* associado cada vez mais ao prestígio de Caetano. Sobre isso, o Cantor declarou ao jornal “O Globo” de 29/6/2009:

“Mais do que um projeto musical, é um projeto de vida quebrar, à minha maneira, a estrutura social e econômica do Brasil. Gravar esses cantores pra mim sempre foi uma forma de gritar contra o apartheid social brasileiro.”

O arranjo, no entanto, transforma bastante a música. Inclui cordas e batidas eletrônicas, desvinculando-se profundamente da sonoridade característica do *brega*, como por exemplo os teclados com som de órgão.

Na verdade, a “quebra da estrutura social e econômica” ou do “*apartheid*” de que fala Caetano continua muito longe de acontecer. Fernando Mendes passa a aparecer esporadicamente em programas de TV e rádio para apresentar a canção regravaada mas nenhuma atenção é dada a seus novos trabalhos. Caetano, por outro lado, além da enorme vendagem conseguida com a canção, reafirma para ele uma posição de gênio tropicalista, por ter a capacidade de “enxergar a beleza por trás” do arranjo pobre, por ser o baluarte da democracia musical. A generosidade e a qualidade musical são atribuídos ao cantor consagrado de tal modo, que ao *brega* resta gratidão e a chance de aproveitar o sucesso comercial daquela faixa por algum tempo.

Assim, como Fernando Mendes, Waldick Soriano teve dificuldades para apresentar seus trabalhos mais recentes quando de sua reapropriação para esse mercado de “instruídos”. No caso deste cantor o “retorno”, como ele mesmo chamou, se deu por meio do filme de Patrícia Pillar a seu respeito. No filme, a imagem de “machão” do cantor é reformulada para uma imagem mais humanizada, sensível. O repertório enfatizado é o que o marcou nos anos 70, e sua fragilidade física, o processo de envelhecimento e de decadência de sua carreira muito explorados de maneira a criar empatia em um público mais amplo do que o de seus fãs já cativos.

Este foi o mesmo caminho seguido por Adriana Calcanhoto, Ana Carolina, Zeca Baleiro dentre outros intérpretes consagrados pela crítica especializada e definidos pelas etiquetas da Indústria Cultural como MPB. Regravações que deram roupagens sofisticadas a canções que, além de tudo, acionam elementos da memória afetiva de gerações que experimentaram seu momento de auge ou de seus ecos. Lembro por exemplo o comentário de uma professora na banca de defesa de uma dissertação a respeito de música popular, que afirmou que de fato havia uma “democratização do cenário musical” por meio dessas gravações e que ela se emocionava ao escutar a música de Fernando Mendes regrava por Caetano Veloso por se lembrar da empregada que cuidava de sua casa na infância. E que agora sim se estaria reconhecendo o valor de um clássico popular.

Mas de que maneira o *brega* pôde se tornar clássico? E mais ainda, um clássico apropriado pela mesma MPB que se opunha a ele para distingui-se enquanto gênero de qualidade superior, por estar ligado ao *habitus* (BOURDIEU, 2007) da classe hegemônica?

Esse tipo de apropriação não é novidade ou exclusividade do caso do *brega*. Na verdade tem relação com o apaziguamento do passado, que, por estar sempre “saturado de agoras”, como dizia Benjamin (1940), diz respeito a uma domesticação também do presente, ou, nos termos de Williams (1979), tomados de Gramsci, à construção de uma hegemonia.

Trata-se de um popular que já não oferece riscos. Ao contrário, as canções são romantizadas encaradas como portadoras de um certa “inocência” de um passado quase idealizado, em que “se podia dormir de portão aberto”⁴, ou em que o uso da pílula ou uma traição era a pior preocupação de um marido. Dessa forma, se pacifica a memória sob o jugo do dominante. O trabalhador de outrora aparece como tão puro, tão apaixonado, tão inocente que não há razão para lembrar de sua condição subalterna, ou da face dos poderes que o subjogavam. E, principalmente, este trabalhador idealizado, por pressuposto é do tipo que “não existe mais” (tal qual o malandro louvado por Chico Buarque com resultados semelhantes).

Diferentemente da experiência da barraca do Januário, creio que não se trata do “relampejar” de alguma reminiscência, tampouco de uma estrutura residual. Creio que

⁴ Como citado na entrevista de Jurema, uma frequentadora da citada “Barraca do Januário” em 18/11/2008.

na verdade, para as classes médias e dominantes, apropriar-se do popular, especialmente o que sobrevive apenas em algumas reminiscências, tem se tornado frequentemente uma maneira de autolegitimação. Além disso, serve como legitimação também do ideal artístico dominante, que fetichiza a obra de arte, atribuindo-lhe valor intrínseco, como se pudesse ter existência desconectado de seu contexto permeado de conflitos.

Constrói-se assim o que Williams (2005) descreveu como uma “tradição seletiva”, que seria

aquilo que, no interior dos temas de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como “a tradição”, “o passado importante”. Mas o principal é sempre a seleção, o modo pelo qual, de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos, ou colocados em formas que apóiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva.

Os agentes dessa emersão são tanto a indústria cultural estabelecida, que precisam tomar versões apaziguadas do popular de empréstimo como “exótico” para seus filmes, séries televisivas, reportagens e regravações, quanto a própria produção acadêmica, que ao travar um embate com os setores mais conservadores e diretamente avessos à cultura popular, acaba por enfatizar seus aspectos transgressores ou de criatividade, muitas vezes sem dar a mesma atenção aos seus aspectos negativos e relacionados à hegemonia da classe dominante.

b) Tecnobrega e a periferia redimida

*“Quando tu for na casa dela, lhe buscar, ela vai preparar
Café coado na calcinha, pra te enfeitiçar
E quando tu chegar no baile
Tu vai ver só...*

Eu vou samplear, eu vou te roubar!”

(“Xirley”, Gabi Amarantos)

Outro exemplo de apropriação tardia do *brega* por parte da Indústria Cultural é o surgimento do chamado *tecnobrega*. Fruto de inovações presentes no cenário musical paraense pelo menos desde os anos 1990, o *tecnobrega* ganha atenção da grande mídia e

de estudos acadêmicos a partir dos anos 2000, quando será apontado como a grande solução para a reformulação da indústria fonográfica.

Um dos maiores marcos deste processo é a publicação, em 2003, de um artigo de Hermano Vianna no Caderno Mais! da Folha de São Paulo. Nesse texto, o autor afirma que o fenômeno tecnobrega é na verdade uma “música paralela”, que independente da indústria fonográfica, teria conseguido alcançar um sucesso estrondoso. Paralelamente, a banda paraense Calypso alcançava um enorme sucesso em todo o Brasil com a música “Cavalo Manco”, demonstrando a eficiência do que seria este novo modelo.

Essa música paralela apresentava um projeto próprio, não apenas em relação ao circuito econômico, mas também de ressignificação de uma tradição de música *brega* como positiva e combinando-se a uma forte referência na ostentação de tecnologias de ponta, seja na produção, na performance ou no vestuário dos identificados com esse estilo.

Dessa forma, o Pará passa a aparecer como o cenário de uma reinvenção do negócio da música (LEMOS e CASTRO,2008), como resistência vitoriosa à Indústria Fonográfica (VIANNA, 2003), e apresentado gradativamente como o berço da autenticidade amazônica e de um hibridismo constituinte da brasilidade⁵.

Para Amaral (2009), *tecnobrega* é “*uma modalidade de música eletrônica considerada de ‘mau gosto’ estético, associada às periferias da cidade de Belém*” e “*consiste basicamente no resultado de manipulações computacionais de timbres, ritmos e melodias realizadas em estúdios por produtores musicais, ainda que o tecnobrega não se encontre relacionado exclusivamente à síntese digital sonora*”.

Segundo Lemos e Castro (2008), haveria uma linha de continuidade entre os espaços e formas de fruição e sociabilidade da chamada música brega desde a década de 1960, passando por seguidas gerações) e as festas de aparelhagens características do tecnobrega. A segunda metade dos anos 1990 teria visto um “*renascimento*” do brega em Belém, porém reformulado sob a influência do “*ritmo caribenho, aceleração das batidas e a introdução de guitarras*” teria surgido o *bregacalypso*, “*na voz não apenas de cantores antigos, mas também de novos artistas, atraindo um público mais amplo e diferente. O estilo propagou-se pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil e chegou até mesmo a Caiena, capital da vizinha Guiana Francesa.*”

5 Nesse sentido cumpriu um importante papel quadro do programa televisivo Fantástico – posteriormente transformado em um programa próprio – da Rede Globo, apresentado por Regina Casé. O blog do quadro ainda encontrava-se no ar no dia 15/12/2010 às 22h.

Essa continuidade com a chamada música brega teria colocado para o gênero a questão do estigma do mau-gosto e da separação popular x erudito, que teria sido solucionada, segundo Paulo Guerreiro do Amaral (2009) através da construção de uma identidade de “*regionalismo cosmopolita*”, carregando a uma ambigüidade entre resistir a uma cultura dominante e espelhando-se nela.

Assim o *tecnobrega*, constitui simultaneamente uma das novas apostas da indústria fonográfica enquanto gênero popular, capaz de produzir enormes lucros, e também enquanto modelo no processo de reestruturação que já está em curso desde os anos 1970 (DIAS, 2000) e precipitado pela internet.

A identidade popular é encarada como um elemento de legitimação e autenticidade, e a afirmação das referências *brega* (em forma e discurso) cumpre um papel de trazer à tona toda a relação construída há gerações com a experiência de fruição desse gênero.

Por outro lado, as referências tecnológicas reforçam a afirmação de que este é um gênero relacionado ao futuro e à sofisticação. Brega passa a significar o que é híbrido, rico e complexo. E essa síntese é ainda mais valorosa para esse discurso “nativo” por ter sido gestada nas classes populares. Quase todas as bandas de tecnobrega utilizam instrumentos eletrônicos, e quase todas identificam-se como tendo origens populares.⁶

Seu método de produção é baseado no uso de trabalho autônomo (muitas vezes precarizado) e na “flexibilidade” de direitos autorais. No lugar do que antigamente eram os grandes estúdios das gravadoras, as músicas deste estilo são frequentemente produzidas em computadores caseiros adaptados para *home studios*. Bases de canções já consagradas são *sampleadas* e são gravadas versões sem grande compromisso com a letra original ou com a própria música. Os principais meios de divulgação das bandas é através da venda de CDs piratas e do livre *download* das músicas pela internet, uma vez que o principal rendimento não está na reserva dos direitos autorais, mas na venda de shows. Isso significa que a performance tem papel fundamental tanto para dar originalidade à música *sampleada* quanto para conferir às apresentações um caráter

⁶ Em LEMOS e CASTRO (2008) podemos ver a importância desse aspecto cibernético: “Quase todas as bandas de tecnobrega inseriram instrumentos eletrônicos na produção de suas músicas. Apenas 12% utilizam apenas instrumentos acústicos. A pesquisa quantitativa mostra que 41% utilizam apenas instrumentos eletrônicos e 47% usam os eletrônicos e acústicos.”

único. Os produtores trabalham de maneira descentralizada e não formal, o que quer dizer, muitas vezes, de maneira precarizada.

Se a tecnologia de sites de compartilhamento e o barateamento de equipamentos necessários para a gravação e produção de cópias de músicas gerou a crise no antigo modelo da indústria fonográfica nos anos 1990, também abriu espaço para a ascensão deste gênero, que se encontra hoje em pleno processo de nacionalização.

Trata-se aqui não mais da simples reformulação da memória, mas da captação de algo novo, do que Williams chamou de emergente, ele diz:

“Por "emergente" entendo primeiro que novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências são criadas continuamente. Mas a tentativa de incorporá-las é imediata. Só porque são parte - e ainda assim nem mesmo uma parte definida - da prática contemporânea efetiva.” (WILLIAMS, 2005)

As novas formas da vida social, permeadas pela informatização crescente, pela utilização do celular como extensão do corpo humano, pela exibição em redes sociais, pelo acesso fragmentado à informação, desconectada muitas vezes de seu contexto e de seus autores têm certamente relação com a formação de uma nova subjetividade e trabalho. A referência a um passado *brega*, tradicional, apenas complementa esse sentido, já que traz à tona a experiência da dominação de classes, deslocada (e mais uma vez, fetichizada) para uma disputa de gosto. Assim ela pode ser ressignificada como positiva em si mesma. A periferia é ótima por si mesma, ela já teria inclusive se tornado o próprio centro. Pra quê pensar em superá-la então?

4 - Conclusão

A cena descrita no início deste trabalho evoca uma das imagens mais importantes das teses benjaminianas sobre a história: a luta pela redenção dos mortos. E foi esta a motivação de toda a reflexão desenvolvida até aqui. Infelizmente, nos limites deste trabalho não podemos fazer mais do que apontar para algumas direções possíveis e algumas tendências distinguíveis.

Mas o que está em jogo é uma disputa de memória. O que, por sinal, está muito longe de ser uma disputa por passado. Ao contrário, como lembra o próprio Benjamin em suas teses sobre a história, o tempo não é homogêneo e vazio, mas repleto de agoras, e é do “relampejo” do passado que se pode tomar as “centelhas da esperança” para um dia redimir nossos mortos, que estão em perigo a cada vitória do inimigo. E assim, os mecanismos e possibilidades dessa disputa merecem atenção mais aprofundada, uma vez, que, como lembra Benjamin, o inimigo não tem cessado de vencer.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia : etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2009
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. Música Popular Cafona e indústria cultural. Rio de Janeiro, Record. 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRITO, Fausto. *Brasil, final de século; a transição para um novo padrão migratório?* Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2000.
- DREIFUSS, Armand. 1964: *A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe)*. Petrópolis, Vozes, 1981.
- LEMOS, Ronaldo e CASTRO, Oona. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MENDONÇA, Sonia Regina & FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil Recente. 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2004.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.

VIANNA, Hermano. *Central da Periferia – Texto de Divulgação*. 2006. Consultado em <http://overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao#-banco-1516> em 05/08/2011

VIANNA, Hermano. *A música paralela*. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 out. 2003. Caderno Mais!

VICENTE, Eduardo. *Os dados do nopen e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999*. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/EduardoVicente.pdf> . Consultado em 20/12/2008.

WILLIAMS, Raymond. *Base e superestrutura na teoria cultural marxista*. Revista USP, São Paulo, n.65, março/maio de 2005.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XEXÉO, A. *De volta às considerações sobre o brega*. A Província do Pará, Belém, 16/11/1997.