



## **Incômodos (e políticas) da música brega no Recife<sup>1</sup>**

**Thiago Soares<sup>2</sup>**

**Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)**

### **Resumo**

Do quarto das empregadas domésticas, às salas das patroas, passando para as festas e bailes bregueiros: problematizar a música brega em Recife significa debater seu incômodo, sobretudo na caracterização de “música de Pernambuco”. Discute-se o conceito e a formação do cânone da “música pernambucana” a partir de políticas culturais e identitárias que excluem o brega – cancionário caracterizado como “música de pobre” e “excessivamente sexualizada”. Constata-se que a negação do brega como “música de Pernambuco” para as políticas públicas e culturais evoca princípios em torno de modelos de negritude e de ideias sobre o popular. A leitura crítica proposta evoca autores do campo da estética articulados a princípios dos Estudos Culturais.

**Palavras-chave:** música popular; brega; cânone; política cultural

Diante de um quadro de disputas de gosto que, comumente, aciona disposições classistas, a música brega recifense é fortemente marcada pela ideia de “música de pobre”<sup>3</sup>. Nos anos 1980, eu ouvia o radialista Reinaldo Belo, através do rádio da empregada de minha casa, cantar faixas como “Cachorro Quente” e “Menina da Mala Grande”. O contexto era a cozinha da casa que eu morava, em Piedade, Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana do Recife. Voltava da escola no final da manhã, almoçava e entre fazer a tarefa à tarde e ouvir música junto às empregadas,

---

1 Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e Cidadania: Políticas de Reconhecimento, Redes e Movimentos Sociais, do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

2 Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), autor dos livros “A Estética do Videoclipe” (2014) e “Videoclipe – O Elogio da Desarmonia” (2004). Email: [thikos@gmail.com](mailto:thikos@gmail.com)

3 O termo “música de pobre” é usado aqui na mesma concepção de que Silviano Santiago usa o termo “cosmopolitismo do pobre” em seu conjunto de ensaios.

naturalmente, escolhia escutar canções. Dali surgiam, além de Reinaldo Belo, Odair José, Reginaldo Rossi, músicas evangélicas, paradas dos sucessos das rádios populares (Rádio Recife FM, Caetés, Maranata, entre outras). O cancionero brega nordestino, cujo maior expoente era Reginaldo Rossi, mas também Adilson Ramos, Augusto César, Bartô Galeno, Carlos Alexandre, Evaldo Freire, vinha atado a cantores populares hegemônicos: entre uma canção e outra deles, ouvia Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, artistas sertanejos-românticos como Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó, entre outros.

Esta “formação musical” na cozinha da minha casa, vendo a empregada doméstica cozinhar macaxeira, inhame, batata doce, para o jantar, a cozinha impregnada do cheiro da carne de charque fritando, o ovo sendo preparado, o café coando, talvez, me fizeram nutrir certo afeto por aquelas vozes, narrativas dramáticas, ultra sofridas. Homens românticos, histórias de amor mal-sucedidas, mulheres sofredoras, tentando superar. Junto a esta cultura musical, uma outra, audiovisual, também se apresentava. Na televisão preto-e-branca, no quarto da empregada, novelas da Rede Globo: “A Gata Comeu”, “Que Rei Sou Eu?”, “Cambalacho”. Em 1988, a novela “Vale Tudo”, de Gilberto Braga, trazia à tona, personagens que marcariam certa estética do melodrama no Brasil: a vilã Odete Roitman (vivida por Beatriz Segall), a também maléfica e contraditória Maria de Fátima (Glória Pires).

A música brega, o cancionero romântico, o melodrama televisivo: instâncias que mais se uniam do que se afastavam, formavam um *continuum* de expressões que pareciam dizer sobre o presente de sujeitos que compactuavam daqueles dramas. O trágico emergia como uma potência para observar fenômenos. Esta minha vivência cultural no espaço privado da minha casa – as duas casas – uma em que eu convivía com minha família, no primeiro andar, nas pequenas solenidades cotidianas (as refeições, ver televisão, estudar, ler); e uma outra casa, no térreo, nos fundos, na área de serviço, com as empregadas domésticas, em geral, mulheres negras, vindas do interior ou de bairros periféricos do Recife, parece ser a metáfora da interpelação do melodrama no cotidiano. Deste encontro, sempre tenso, emerge talvez, o afeto pelo



popular – representado fortemente pela música brega. Talvez por falar tão direto de sentimentos, com linguagem acessível, povoada de clichês, o cancionário brega me ensinou a nomear as emoções. E neste sentido, o emocional é o artefato discursivo mais próximo do popular.

“O forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se 'interiorizavam' e configuravam a 'vida provada'” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171)

Situo o melodrama como uma maneira de pensar os engendramentos do popular no massivo e vice-versa, uma espécie de vértice de uma memória narrativa, gestual e, por isso, cênica, de uma emergência massiva, onde “o popular passa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso em que tem-se uma espécie de imagem unificada do popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171) Entre as canções bregas, os personagens das novelas, as tramas dos filmes hollywoodianos, parecia emergir uma espécie de estética do sofrimento e suas soluções, dramas, itinerários, pautados em afirmações morais, tomadas de decisão que envolviam a dessacralização do universo e, portanto, das relações familiares, dos parentescos, das estruturas das fidelidades primordiais e do excesso.

Como situa Martín-Barbero, todo o peso do drama se apóia no fato de que se acha no segredo das fidelidades primordiais a origem dos sofrimentos. O que converte a existência humana numa luta contra as aparências em que viver consiste em decifrar índoles, mapear maldades, sublinhar atitudes. Os movimentos éticos da vida, encenados em produtos midiáticos populares no qual circunscrevo a música brega, constituem a ida do “desconhecimento” ao “reconhecimento” de uma certa identidade dos sujeitos, acionando opacidades e complexidades que revestem as relações sociais – sobretudo aquelas pautadas pelos engendramentos afetivos. Impõe-se o que

podemos chamar de “economia moral”, ou a remissão a decisões que envolvem agir no cotidiano, pautar condutas, assumir riscos diante de aspectos ligados às formas de sentir.

Esta “economia moral” que eu ouvia nas canções de brega, pareciam nortear tramas que evidenciavam as experiências afetivas que eu observava nas telas de televisão e cinema e também no cotidiano das empregadas. Sem pudor, elas revelavam casos de amor, fins de relacionamentos, inícios avassaladores de paixões, traições, experiências sexuais. Os relatos vinham pontuados por canções, naturalmente. Lembro da voz de Reginaldo Rossi entoando “dizem que seu coração voa mais que avião, dizem que o seu amor, só tem gosto de fel, vai trair o marido, em plena lua de mel” e Djanira, que eu chamava de Nira, falando sobre não se prender a homens que insistiam em querer “coisa séria”.

### **O choro da empregada, o riso do engenheiro**

Uma vez, no entanto, acho que vi Nira chorando ao telefone e balbuciando coisas como “você deveria ficar comigo”, “ela não te ama como eu”, “você só está com ela porque é covarde”, “você não tem coragem de largar sua família para ficar comigo”, “o problema é a sua filha”. Nira era a contradição dos afetos: falava em liberdade, em não se prender, cantava Reginaldo Rossi nas alturas, fumando seu cigarro Derby Suave, no quintal da minha casa, mas reivindicava um relacionamento estável com este seu suposto namorado. Talvez tenha sido com Nira que eu tenha aprendido o sentido da palavra “amante” quando ela me disse, em segredo (sempre), que estava saindo com um policial casado (não lembro se era este do telefonema, poderia ter sido) e colocou “Só Liguei Porque Te Amo”, de Adilson Ramos, versão local de “I Just Called to Say I Love You”, de Stevie Wonder, para tocar.

Mas em Reginaldo Rossi e Adilson Ramos, por exemplo, residia um aparente paradoxo: eram músicas que meu pai também ouvia, um engenheiro, escolarizado, classe média, casado com minha mãe, e que portanto, tinha um gosto musical próximo



ao da empregada doméstica. “Garçom”, de Reginaldo Rossi, era um dos “hinos” do carro do meu pai, juntamente, a todo cancionero de Luiz Gonzaga (“Asa Branca”, “Assum Preto”) nas longas viagens que fazíamos para a cidade de Arcoverde, no Sertão de Pernambuco, quando íamos visitar meus avós paternos em períodos festivos (São João, Natal ou feriados). No carro Del Rey azul, parecia haver tantos encontros musicais: uma vasta tradição do forró remetia à origem interiorana de meu pai (nascido em Jupi, um então distrito de Angelim, no Agreste pernambucano), se juntava a cantores do brega local e a artistas internacionais que também poderíamos chamar de românticos, entre os que lembro, Julio Iglesias, Pepino di Capri, Charles Aznavour, Jacques Brel. Destas viagens de carro tanto para o interior quanto para João Pessoa (que íamos para curtir “a praia”), emergiam o turvamento das fronteiras entre música brega, música romântica, música de pobre, música de rico, canções de brancos, canções de preto, entre infinitas possibilidades de classificações. Tal indefinição de fronteiras nutriu em mim uma espécie de ausência de resistência diante das origens dos fenômenos estéticos, embaralhando o que autores do campo de estudos da música, notadamente aqueles inspirados pelos postulados de Adorno (2011), pareciam defender: a ideia de que músicas populares, como fenômenos da indústria cultural, são mercadorias padronizadas, superficiais, com consumidores passivos e meros agenciamentos do ouvinte no capitalismo.

Nas músicas mais banais, do cancionero brega, eu não conseguia enxergar esta “separação”. Só me vinham os encontros: do sentir do meu pai, escolarizado, e do sentir da empregada doméstica, analfabeta; de homens e mulheres, de pretos e brancos. Theodor Adorno menciona uma tal música autêntica, que expressaria o “real interesse” das pessoas, que poderia variar temporalmente: ser a música erudita, o jazz - para Hall e Whannel (2004) ou a folclórica - para Rosselson (1979). A música brega, veja só, era onde eu enxergava o “real interesse” de sujeitos próximos a mim. E isto não deixava de me acionar noções políticas. Da micropolítica da casa, do espaço privado, do carro, passo para o reconhecimento não mais dos encontros. Na macro

política das cidades e das políticas culturais, fui percebendo como o brega talvez acionasse a ideia de banalidade evocada pela perspectiva frankfurtiana: um incômodo. Como alguém que pensa que a cultura se faz na multiplicidade e, sobretudo, no dissenso, acho que uma boa forma de refletir sobre as articulações entre música e política no Recife e em Pernambuco, é cartografar os incômodos da música brega neste contexto. Se tomarmos a noção de política como ocupação, como estratégia, inserção e partilhas nos espaços codificados, o brega é, portanto, um itinerário curioso para debater o centro e as bordas do que se convencionou chamar de “música de Pernambuco”. Através de uma política cultural que se edificou, a partir da década de 2000, sob a égide de um certo “Pernambuco Nação Cultural”<sup>4</sup>, sempre observei uma tendência de jornalistas, críticos culturais e mediadores políticos em tratar a música produzida no Estado como um gênero. Acho que há um movimento análogo no cinema – com a retranca ampla chamada “cinema pernambucano”, que engloba estilos, diretores, gêneros e narrativas bem distintas entre si.

No caso da “música pernambucana” (ou “Music from Pernambuco”, título inclusive de uma coletânea de artistas locais<sup>5</sup>), acontece movimento semelhante. A música chamada “de Pernambuco” é aquela circunscrita a tradições hegemônicas nas políticas públicas de incentivo a cultura e também “eleita” por conselhos e mediadores comunicacionais, uma certa música que atende a interesses de uma suposta intelectualidade que reconhece no folclórico e num certo tipo de cultura popular algo que pode engendrar uma noção identitária. Quando peguei o box com uma dessas coletâneas “Music from Pernambuco”, que seria lançada numa feira internacional dedicada a “world music”, tomei um susto: onde estava o brega? A discussão se espalhou para a programação da Rádio Frei Caneca, em que, durante um debate numa reportagem do jornal Diário de Pernambuco, tive que responder a uma

---

4 O termo faz referência ao Festival Pernambuco Nação Cultural, que entre 2007 e 2014, elaborou 74 etapas, realizando shows musicais em 82 cidades do interior de Pernambuco. Nenhum artista de música brega integrou o evento em seus sete anos de realização. O documento sobre o projeto está disponível em: [https://issuu.com/cultura.pe/docs/revista\\_secult\\_web\\_final](https://issuu.com/cultura.pe/docs/revista_secult_web_final).

5 O projeto “Music from Pernambuco” foi realizado pela Astronave Iniciativas Culturais, criado pelo produtor Paulo André Pires (do Abril pro Rock), e teve apoio da Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) e Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco).



provocação em torno do que um suposto programador da rádio chamava de “música pernambucana de qualidade”. E cabe aqui circunscrever o que se chama de “qualidade”: Para quem? Para que?

### **“Música pernambucana de qualidade”: para quem?**

“Qualidade”, neste contexto, me provocou a pensar sobre cânones. Talvez estivessem chamando “música pernambucana de qualidade” de uma certa música canônica produzida em Pernambuco. Algo que o brega, definitivamente, nunca foi. Nem é. O termo “cânone” é usando, em geral, para agrupar o que é reconhecido como obras mais importantes dentro de uma certa tradição. Defensores da ideia de cânone e da “qualidade” das obras, parecem reivindicar a existência de valores universais e, portanto, dados, que poderiam variar temporalmente e espacialmente, no entanto, estariam dentro de um certo escopo que caracterizaria a ideia de “obra universal”. Músicas pernambucanas “de qualidade” seriam a melhor expressão da linguagem específica da música produzida em Pernambuco, e pode ser tomada como uma espécie de metáfora da identidade de uma cultura, de uma nação.

Mas quem elege os cânones<sup>6</sup>? Se pensarmos em desenvolver o raciocínio de que expressões musicais se cristalizaram como cânones na música produzida em Pernambuco, é preciso entender o cânone dentro de uma tradição do julgamento, que está circunscrita dentro do campo da estética. Como observa Antoine Compagnon (2010), “o tema do valor, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta a questão do cânone, ou dos clássicos, e da formação desse cânone, de sua autoridade, de sua contestação, de sua revisão” (COMPAGNON, 2010, p. 222).

Importante destacar que a dimensão de autoridade da formação do cânone se dá por quem o elege. Neste caso, é inevitável refletir sobre o papel da crítica na

---

<sup>6</sup> “Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade” (COMPAGNON, 2010, p. 222)

edificação do cânone e das lógicas discursivas<sup>7</sup>. E também reconhecer que o processo de formação do cânone se dá necessariamente no dissenso: todo cânone é contestado, debatido, revisado. Neste sentido, Harold Bloom (2013) enseja que o cânone abraça o (des)gosto. Artistas, obras, movimentos canônicos não, necessariamente, incitam o prazer, o belo, o consensual. Mas sim, causam desconforto, podem ser desconfortáveis e, portanto, incompreendidos. O cânone tem que fazer refletir: uma época, atravessá-la, recontá-la. Segundo Bloom, há uma potência na desconfiança em torno do cânone: quanto mais algo parece detestável, “desconfiável”, mais podemos formular ideias sobre. Estou aqui, portanto, desconfiando do cânone da música pernambucana.

Postula-se a formação do cânone como um processo, um agenciamento que se constrói socialmente a partir de ditames consensuais. Podemos pensar no cânone a partir do que Compagnon chama de uma retórica da institucionalização, reforçando com o termo “retórica”, o que se diz sobre algo, as formas de discursar sobre um fenômeno e as maneiras com as quais ele se institucionaliza. Processos de canonização, de acordo com o autor, perpassam ensejos institucionais: como algo se torna hegemônico e que instituições são responsáveis por tal lugar.

Compagnon está tratando processos de canonização tanto de artistas (neste caso, escritores) quanto de obras. O termo “retórica da institucionalização” estaria próximo da noção de “instância de consagração” proposta por Pierre Bourdieu (1996) que evidencia instituições, sujeitos e práticas que circunscrevem fenômenos, agenciando-os dentro de um determinado campo de produção. A ênfase de Compagnon, digamos, é nos textos e discursos. Bourdieu parece se preocupar com as posições e papéis de sujeitos e instituições. Deste quadro, entendemos que

---

<sup>7</sup> Estamos aqui lembrando o que Genette chamou de “ilusão estética” ou o relativismo de quem olha: a posição do crítico e a tentativa de fixar valores, seja destacando uma certa objetividade científica (a partir de leituras imanentes) ou também apontando a (suposta excessiva) subjetividade da crítica como um lugar “menor” de observação. Dentro deste quadro, sabemos que mesmo diante de toda tradição de abordagem imanentes nas ciências humanas (formalistas, estruturais), sempre coube à crítica vazar disposições subjetivas, o lugar do crítico como amparado em escolhas muito pessoais e a disposição para leituras políticas destes posicionamentos.





“O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim, nem completamente imprevisíveis” (COMPAGNON, 2010, p. 249).

A triangulação conceitual sobre processos de canonização encontra reverberação nos escritos sobre valor de Simon Frith (1996), que ao circunscrever o debate sobre institucionalização na música, usa texturas da sociologia de Bourdieu e revisa o legado da Escola de Frankfurt para, com acento culturoológico, falar do valor cultural como aquele notadamente político, que envolve raça, gênero, classe social, entre outros fatores circunscritos a determinadas culturas. Ao resgatar a tradição dos Estudos Culturais norte-americanos, Frith vai destacar o olhar econômico em torno da construção valorativa. Trata, por exemplo, do valor de mercado de produtos musicais, do apelo dentro de algumas lógicas do *mainstream* e, portanto, dando uma guinada digamos no essencialismo que vê autonomia distante das lógicas do capital.

Junto à perspectiva de Bourdieu, a suposta noção de universalidade abarcada pelo conceito de cânone vai ser duramente problematizada pelas críticas feminista e marxista e das avaliações da cultura pelo viés pós-estruturalista e também pós-colonial. “Com a progressiva sensibilidade ao pluralismo cultural e às condições econômicas e políticas da produção artística, o cânone aparece menos como uma expressão de valores universais e mais como uma expressão das relações de poder” (EDGAR e SEDGWICK, 2003, p. 49) É nesta disposição de poder que adentram as perspectivas previstas numa abordagem estética dentro dos Estudos Culturais. O cânone pode parecer excluir grupos subordinados em diversos níveis. Primeiro, obras canônicas seria expressões de determinados grupos (aqueles que economicamente, culturalmente, hegemonicamente se impõem), a partir de retransas mais específicas que envolvem branquitude, masculinidade e classes sociais abastadas, de acordo com estereótipos também culturalmente dominantes.

Cânones nesta proposta universalizante excluiriam obras produzidas por não-brancos, por mulheres, gays, pobres, entre outros, além de não reconhecer estéticas dissonantes das hegemônicas, com outras leituras de mundo e expressões possíveis

dentro de um quadro mais amplo das culturas. A questão do cânone, pensada em inúmeros setores da produção artística e midiática, ajuda a problematizar também instâncias sociais das formações dos gostos. Pensar, portanto, como os valores são construídos no terreno da música popular funcionam como maneiras de reconhecer o lugar que o brega e suas expressões (e as músicas periféricas ou ultra-populares, por consequência) funcionam como o lugar de reiteração da diferença – inclusive (e destacamos aqui) diferença de classe.

### **Disputas institucionais de valor musical**

Felipe Trotta (2007), ao debater as noções de qualidade musical na música popular, reconhece que há um forte apelo de classe (ligando o “bom gosto” às expressões da nobreza e do consumo das elites) que foi historicamente construído a partir da referência à música erudita. De acordo com o autor, a noção de qualidade na música viria atrelada à ideia de “inovação técnica”, acompanhada de preceitos como elaboração harmônico-melódica, condições de experiência (audição silenciosa), consumo elitizado (nobreza e classes abastadas) e personificação do criador (o “artista”). (TROTТА, 2007, p. 3) Estas categorias apresentadas por Trotta parecem evidenciar que a construção de valor na música popular estaria enraizada numa certa ideia em torno de erudição (e música erudita), marcadores de classe e acionamentos técnicos.

Richard Shusterman (1992) destaca como o exame da então clássica distinção da noção de “autonomia” da “alta arte” versus a “função” da “baixa arte” é um outro elemento a ser pensado na construção do valor na música popular, agora, acionando um novo lugar de construção de “qualidade” e “autenticidade”: o rock. No desenho conceitual do autor, que faz uma leitura crítica do álbum “Talkin' All That Jazz”, da banda Stetasonic, uma estratégia da crítica de rock foi sempre tratar o álbum como “arte” - reforçando valores ligados a autonomização, razões artísticas e a forma, em oposição a uma ideia da baixa cultura que opera sob a égide da “função” de uma



expressão, ou seja, uma finalidade, seja ela comercial, hedonista. O valor estaria não na sua forma mas pelo seu uso. Argumento semelhante tem Simon Frith ao falar sobre diferentes perspectivas de fruição: “Audiências de produtos da alta cultura assumem que o valor de um objeto está contido no próprio objeto; enquanto audiências de produtos da baixa cultura postulam que o valor de um objeto está no que este objeto pode fazer por elas”. (FRITH, 1996, p. 18) A música brega do Recife em consonância com as expressões de músicas periféricas teriam “valor de uso”.

Tanto Shusterman quanto Frith parecem estar fotografando uma problemática historicamente construída para propor uma outra via: o exame de qualidades estéticas imanentes em produtos que problematizam a noção de autonomia de criação. Sobretudo na argumentação de Shusterman, há uma clara indicação de que a contribuição da filosofia sobre a estética de produtos midiáticos estaria em propor outras chaves de compreensão e valoração destes produtos que não as oriundas da alta cultura. Esta argumentação está bem próxima do que Sianne N'Gai (2012) propõe também sobre a necessidade de criação de novas categorias para julgamento de fenômenos que não obedecem a normas e padrões da chamada alta cultura. Observa-se, portanto, uma aproximação da estética de uma sociologia do gosto como aparatos conceituais para compreender fenômenos da música popular.

Quando se faz uma abordagem geográfica de um gênero musical, no caso “música brega” (gênero musical) e geografia (Pernambuco), o interessante é justamente acionar tensões existentes no contexto. O que sempre se fez, como política de Estado, em Pernambuco, foi operacionalizar o binômio cultura popular-folclórica e gêneros musicais hegemônicos, esquecendo que diversidade faz parte do reconhecimento da produção cultural que está na borda da tão almejada “qualidade”. A “music from Pernambuco” (que está nos boxes e nas coletâneas para venda em feiras internacionais) é uma embalagem higiênica e domesticada da pluralidade musical do Estado, feita quase sempre obedecendo padrões de diálogo com gêneros musicais hegemônicos nos circuitos de festivais e acionando uma identidade condicionada, erguida sob a égide do capital transnacional.

O periférico aparece sob a máscara do exótico da cultura popular-folclórica, como nas imagens publicitárias institucionais que governos amam exibir. Mas qual o periférico que está nas margens destas propagandas institucionais? A música da periferia do Recife não é apenas o maracatu iluminado e museificado, tampouco o caboclinho com um riso fácil ou o afoxé de um carnaval de tambores silenciosos. A música da periferia do Recife é, sobretudo, o brega romântico, rasgado, sexual e pernicioso. É a música dos MCs, ídolos entre garotas, e das divas bregueiras, espelhamento de meninas, travestis, gays, drag queens. A música da periferia é a suingueira quase funkeada, o pagode radiofônico, o grito da cantora pop, o hip hop. A música da periferia não cabe na foto de políticas estatais, porque vaza ao controle de uma identidade higienizada. É, por si só, contaminada pela borda, pela sombra, por aquilo que governos querem não enxergar.

Numa conversa com a fotógrafa Bárbara Wagner, na ocasião da sua exposição “Brasília Teimosa”, composta por imagens provocadoras, estranhas e potentes de personagens do bairro periférico do Recife, evocando um belo que atravessa matrizes hegemônicas do bom gosto, em que ela me dizia que tinha recebido críticas e sugestões para não expor aquelas fotos no exterior “porque aquilo não representava o Recife”. Neste tipo de crítica, pode-se observar aspectos éticos, higienizantes e normativos da política de reconhecimento de uma identidade por órgãos governamentais e também pelos habitantes. Percebo movimento análogo no que diz respeito à música. Na exclusão que se faz do brega nas políticas públicas de cultura, há algo de higienização identitária ou uma certa “cosmética” de um Estado. O brega, assim como os moradores de Brasília Teimosa das fotos de Bárbara Wagner, seriam escusos, “feios”, fora de um padrão constituído.

### **Considerações finais**



Falar do incômodo do brega na música pernambucana é debater os estranhamentos e os “usos” deste gênero musical – que não entra em programações “oficiais” do Carnaval, muito menos em editais de fomento à produção. Ao brega, cabe a função auto-gestora, fora do guarda-chuva do Estado. Longe dos gabinetes, perto das ruas. Ao brega, cabe ser usado como fantasia carnavalesca, como música “para suar”. Música que habita a área de serviço, a cozinha e também o quarto de jovens nos apartamentos de classe média do Recife. O brega é música das “periferias” do apartamento. Nunca da sala.

Aí reside sua política. A música brega aciona uma dimensão política na medida que “força” a classe média branca e parda do Recife a se deparar com o Outro. Este Outro, primeiramente exótico e estranho. Este Outro quase selvagem. Faz com que sejamos espectadores e ouvintes da nossa própria alteridade enquanto pernambucanos. É a música que aciona um outro padrão estético musical, tensionando normas clássicas de gravação, agindo no improvisado, naquilo que não se reconhece como “de qualidade”. O brega, em suas levadas musicais simples, óbvias, nos coloca diante de outras corporalidades possíveis: aquela que é negra sem ser folclórica. Uma negritude que se constrói em diálogos com padrões midiáticos. A negritude do brega contrasta com a branquitude da plateia de alguns shows que ocorrem em bairros nobres do Recife. E também com os usos carnavalizantes do gênero por bailes e festas “descoladas”.

Cabe aqui pensar também o brega como gênero musical que se adequa a questões mercadológicas e se circunscreve em contextos culturais hegemônicos. O político sobre a música brega é aquele em que tensões, valores e hegemonias são colocados em perspectiva. Lembro da fala reducionista de um gestor público que disse que “brega é música que denigre a mulher, incentiva o sexo”. Há, naturalmente, canções desta natureza. Mas, reduzir o brega a isto é forçar uma ótica moralista ao invés de problematizá-la. Talvez o incômodo do brega seja o incômodo da nossa identidade. Daquilo que aparece e some. Do que queremos destacar ou esconder. E questionar.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Filosofia da Nova Música**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BLOOM, Harold. **Anatomia da Influência: Literatura Como Modo de Vida**. São Paulo: Objetiva, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z**. São Paulo: Contexto, 2003.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- HALL, Stuart e WHANNEL, Paul. **The Popular Arts**. 3.ed. London: Hutchinson, 2004.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- NGAI, Sianne. **Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2012.
- ROSSELSON, Leon. **Pop Music: Mobilizer or Opiate**. In: GARDNER, Catherine. Media, Politics, Culture. London: Macmillan, 1979.
- SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudos sobre Cultura Pop**. Logos – Comunicação e Universidade, Rio de Janeiro, volume 2, número 24. 2014. <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2014.
- SHUSTERMAN, Richard. **Pragmatic Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art**. Oxford: Blackwell, 1992.
- TROTTA, Felipe. **Juízos de Valor e o Valor dos Juízos: Estratégias de Valoração na Prática do Samba**. Revista Galaxia, v.7 n. 13. São Paulo: PUC-SP, 2007.