

O gênero brega para além da ressonância estrutural

Lydia Barros¹

Resumo:

O presente artigo trata da produção de sentidos atrelada à escuta musical, explorando a idéia de que a partilha da experiência e do conhecimento mediada pelos gêneros é fragmentada e provisória. Nesse sentido, pretende ressaltar, através da análise do gênero brega, que o processo de filiação a gêneros musicais não está relacionado necessariamente à posição do sujeito na hierarquia social - ainda que isso possa se configurar como uma de suas regras -, mas que vindo essa expressão da periferia, sua *diferença* constitui-se simultaneamente em produto para consumo de massa e matéria-prima de múltiplas tramas narrativas.

Palavras-chave: gêneros musicais, produção de sentidos, música brega.

Abstract:

This article examines the production of meanings related to musical listening arguing that the sharing of the musical experience and its knowledge mediated to musical gender is fragmented and transitory. In this sense, emphasizes, through the brega style analysis, that the process of musical gender affiliation it is not necessarily related to the position of the subject in the social hierarchy - although it could be one of its rules - and that, since this expression comes from the periphery, its difference becomes the essence of multiple narratives.

Key words: musical gender, production of meaning, brega style.

Os múltiplos sentidos da música

Não parece haver grandes divergências em torno da afirmação de que o significado da música é uma construção social, seja sob o paradigma da alta cultura e da estética burguesa seja nos mecanismos de apropriação e usos do popular - afinal, a reação à música se define sempre em função das circunstâncias sociais e práticas cotidianas do ouvinte. Mas a experiência musical extrapola sua função social, uma vez que retira o sujeito dele mesmo - da vida social, portanto -, exigindo boas doses de abstração (FRITH, 1996). A questão que se coloca nos estudos voltados aos significados da musica vai além da sua interpretação ou

1 Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

percepção estéticas, está centrada nos aspectos subjetivos que *capturam* os sujeitos na escuta. Daí o seu grande paradoxo: embora seja produzida no terreno social, ela interpela² o sujeito isoladamente, tornando-o, momentaneamente, um indivíduo “único e unificado” (VILA, 1996: 10). A experiência musical vai além das representações sociais, porque simultaneamente também encena as sociabilidades, resultando ela mesma em um processo social (FRITH, 1996). Para Wisnik, os elementos da música (o ritmo, a melodia, a altura, a duração) interpenetram-se e constituem a sua organicidade, criando uma “outra ordem do real” (2006: 28), capaz de conectar o espiritual/invisível com o mundo material. Numa perspectiva menos *metafísica*, Tagg (1999) corrobora com a idéia de que a música deve ser considerada nos seus próprios termos, mas afirma que é preciso evitar encerrá-la em sua forma. Interessado no que chama de semiótica diacrônica³, o autor argumenta que a estrutura musical remete ao significado do que é sônico, ouvido, mas a significação da música não reside apenas aí, precisa ser mensurada através das práticas culturais do emissor e do receptor. Para que o significado da música venha à tona, diz ele, é preciso, além de estabelecer a relação semiótica entre os significantes (as estruturas) e os significados musicais, observar as narrativas, o social, o ideológico.

Os estudos sobre a significação musical, segundo o musicólogo Philip Tagg, acabam prejudicados pelo fato de muitos dos conceitos utilizados pela semiótica musical virem da lingüística, que parte da idéia de polissemia para abordar categorias musicais de significação que não correspondem ao seu significado verbal. Tagg refuta este princípio, argumentando que a entonação e a inflexão das palavras na música - a dimensão dramática que a prosódia amplifica - possibilitam que esta seja apreendida de uma mesma forma no interior de uma dada cultura, distanciando-se de um caráter polissêmico⁴. As palavras, nesse contexto, ganham significado próprio, e esse significado somente pode ser apreendido de acordo com o sistema simbólico alogogênico da música; dito de outra forma, que não pode ser expresso apenas por palavras, uma vez que a dimensão emotiva da mensagem (verbal) é clarificada pelos “elementos musicais da fala” (1999: 9). Contra a idéia de polissemia apontada pela interpretação logogênica (logocêntrica) da significação musical, Tagg argumenta que o discurso

2 Interpelação neste texto remete às teorizações de Pablo Vila (1996) que, referenciado na idéia de interpelação ideológica de Althusser, destaca o papel da música como interpeladora de identidades sociais.

3 Estudo do significado como parte de um sistema simbólico dinâmico em permanente transformação.

4 Para o autor, o significado da música está fundado em uma rede cultural que determina a uniformidade das respostas e leituras do signo, e não no fato de que um signo pode ter significados diferentes para pessoas diferentes.

musical ganha precisão se associado às palavras, às ações e as imagens, capazes de localizar os sons em situações sociais e históricas específicas.

A construção de um discurso teórico sobre os processos de significação da escuta musical prescinde de padrões de abordagens capazes de lidar com as singularidades de um objeto que demanda um esquema de interpretação que considere tanto o universo da criação musical quanto as “regras” de sua fruição (FRITH, 1996). A perspectiva aberta por Philip Tagg parte de um modelo esquemático de comunicação musical: Tem-se a intenção de transmissão de uma idéia, o emissor, o canal (ou código da mensagem) e o receptor, cuja resposta vai depender da eficácia da comunicação. Nesse modelo teórico, a música só funciona em sua recepção quando os sentidos são partilhados, considerando que a comunicação musical nem sempre se realiza, segundo o autor, principalmente em função do que chama de incompetência e interferência codais⁵. Elementos que interessam particularmente a semiose musical, uma vez que as respostas – ou a falta de respostas – à música vão interferir e afetar o acervo comum de símbolos musicais no interior de uma sociedade, assim como as expectativas partilhadas em uma mesma cultura musical. Os significados, nesse sentido, vão sendo refeitos em função das interferências e incompetências codais, em um processo de construção de sentidos que dialoga com a idéia de afirmação de novos gêneros, como se verá adiante.

Esse percurso de interpretação/ decodificação da música reforça a analogia entre música e linguagem. Ao fazer um paralelo entre a mensagem lingüística e a obra de arte, Eco (1964) explica que, na mensagem lingüística, o código é constituído pela língua (na acepção saussuriana do termo), e é ele (o código) que estabelece a relação entre o significante e o significado, entre o símbolo e o seu referente. Baseado em Jakobson, o autor afirma que todo símbolo lingüístico surge em combinação com outros signos, “é um contexto, e se insere num contexto” (1964: 92), mas cabe ao receptor o trabalho de seleção através do qual o signo lingüístico será colocado em um contexto.

Referindo-se à linguagem comum como contraponto à linguagem poética⁶, Umberto Eco argumenta que os significados, nesse modelo de decodificação, são baseados na pretensão de univocidade da comunicação idealizada pelo autor (a intenção da comunicação de que trata Tagg), e reforçados a tal ponto que geram a

5 A incompetência codal se dá quando músicos e ouvintes não partilham o mesmo vocabulário de signos musicais, uma questão relacionada às diferenças culturais; a interferência codal acontece quando músicos e ouvintes, embora partilhem o mesmo repertório de signos musicais, possuem expectativas socioculturais distintas (Tagg: 11 e 12).

6 Para o autor, a linguagem poética opera através da ambigüidade. A sua função referencial pode ser interpretada de vários modos e o receptor é levado a se empenhar na mensagem mesma, sendo sua atenção deslocada dos significados para a estrutura dos significantes (ECO, 1964: 95).

redundância. É através da redundância que se estabelecerá a “absoluta identidade entre a relação que o autor institui entre significantes e significados e a que instituirá o decodificador” (ibidem: 94). Dessa forma, os códigos são organizados de maneira familiar e previsível para o decodificador, que perceberá então que a mensagem segue as prescrições do código. Trata-se de um processo de significação recorrente na escuta musical popular, que prescinde da estrutura do gênero e do signo genérico para que o ouvinte possa reconhecer aquilo que busca.

Sobre a lógica da repetição na cultura de massa, Jameson (1995) argumenta, baseado no paradoxo filosófico da repetição (Kierkegaard, Freud, et al), que o evento em primeira mão, que não é, por definição, uma repetição, é convertido em repetição a partir da segunda vez (a retroatividade trabalhada por Freud); o que significa que não há primeira vez de repetição, nem original do qual as repetições são cópias. É nesse sentido que ele afirma que, na cultura de massa, a repetição volatiliza o objeto original:

A mais surpreendente manifestação desse processo pode ser observada em nossa recepção da música pop contemporânea de qualquer tipo – os vários tipos de rock, blues, country, western ou disco. Acho que jamais ouvimos alguma das peças produzidas nesses gêneros ‘pela primeira vez’; ao contrário, vivemos uma constante exposição a elas, em todo tipo de diferentes situações... A devoção apaixonada que se pode criar a essa ou aquela peça pop, o rico investimento pessoal de todo tipo de associações particulares e simbolismo existencial característico de tal devoção são integralmente tanto uma função de nossa própria familiaridade como da obra em si: a peça pop, por meio da repetição, torna-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas, de tal modo que aquilo que ouvimos somos nós mesmos, nossas próprias audições prévias (JAMESON, 1995: 20)⁷.

Não está em questão, portanto, o fato de a música, assim como a linguagem, produzir significados e sentidos, mas o tipo de significado que ela produz – afetivo, cognitivo, referencial – e como esse processo de significação opera (MIDDLETON, 1999: 172). Middleton argumenta que a música habita um campo semiológico no qual o verbal não tem prioridade. A música, nessa perspectiva, carrega um *pensamento* específico derivado das operações sensoriais, uma “linguagem de sentidos” que se conecta tanto ao inconsciente (simbólico) quanto aos padrões de movimento do corpo. Para o autor, que defende a aplicação

7 Em termos formais, tal fenômeno se materializa através de musemas (TAGG, 1999), unidades de significação que estabelecem anafonias (uso de modelos preexistentes de formação/composição dos sons) através das quais são constituídos os elementos básicos de significação musical. Espécie de enxerto sonoro que, segundo Tagg, só ganha significado quando completamente inserido no seu contexto musical, na sua identificação enquanto ‘citação’.

dos princípios da semiologia no estudo da música popular, o código é central na relação entre significante e significado da música, mas há que se levar em conta a multiplicidade de códigos e variantes em operação (não necessariamente musicais), capazes de afetar cada componente da comunicação musical (o emissor, a mensagem, o contexto, o receptor, etc...).

Middleton também destaca a questão da competência no processo de fruição musical (a decodificação), competência esta que varia em função dos usos e respostas que os receptores conferem ao código. Uma vez que a música possui um sistema multifacetado de códigos (inclusive musicais⁸), é preciso encontrar os níveis e tipos de códigos que efetivamente “significam”; estes códigos, argumenta, podem ser familiares (previsíveis) ou ambíguos, mas deve-se ter em mente que esses dois impulsos, ao contrário da rígida distinção entre a linguagem poética e a linguagem comum apontada por Eco, encontram-se simultaneamente em operação no campo da música popular.

Os gêneros mediam os sentidos; os sujeitos os conformam

Ao referencial teórico da semiologia musical, que tenta dar conta da rede de relações que dá significado e sentido ao consumo da música, é preciso acrescentar as teorizações em torno das designações dos gêneros musicais a fim de dimensionar a complexidade dos processos de significação musical. É importante compreender as regras de classificação que conectam, no mercado, produção e consumo e que, nos termos de Janotti (2006), “pressupõe certa afirmação sobre quem são os ouvintes para os quais determinada música é dirigida” (2006: 40). Cada gênero se configura simultaneamente como modelo de produção e como pauta de interpretação (FOUCE, 2006). O gênero, na definição referencial de Fabbri (1981), compreende um conjunto de eventos musicais (reais ou imaginários) cujo curso é orientado por uma série de regras (técnico-formais, semióticas, comportamentais, sociais e ideológicas, econômicas e jurídicas). Mas é preciso que as gramáticas textuais e semiológicas de um determinado gênero sejam apreendidas para que tal conjunto de regras adquira sentido e valor.

Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo da música

8 O autor ressalta que além dos códigos não musicais, que emanam de esquemas que governam os gestos, a retórica, os afetos, etc, os códigos musicais (o ritmo, a estrutura, o timbre, etc...) se fundam em um sistema de regras e convenções pré-existentes.

popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade. (JANOTTI, 2006: 39)

Trata-se, como entende Fouce (2006), de uma situação comunicativa regida por uma série de expectativas com um significado concreto, cada um deles com a uma proposta ideológica que traz consigo uma concepção particular de comunidade:

Preferir a ópera ao punk ou vice versa é implicar-se em uma comunidade de gosto que define o consumidor ideal de cada tipo de música. Definição realizada em termos ideológicos, já que cada gênero se define de acordo com certos termos: arte, comunidade, emoção. (FOUCE, 2006: 205)⁹

É difícil apontar um momento fundador de conformação de um gênero musical, uma vez que as regras que o instituem vão sendo definidas e reguladas através do tempo (FABBRI, 1981). Este autor trabalha com a idéia de *course*, desenvolvimento, ressaltando que é preciso considerar o contexto, as circunstâncias e as relações entre os participantes de uma atividade musical para compreender o caráter de abertura na constituição das regras de um gênero. A complexidade desse sistema de classificações fica evidente na análise de expressões musicais como o brega – designação que coloca em um mesmo campo musical estilos tão diversos quanto as *rancheras* sertanejas, os boleros, o merengue e o calypso, o samba-romântico e as derivações do chamado iê-iê-iê (herdeiro da Jovem Guarda) - e cujas fontes, formas de utilização e taxonomia, exatamente por serem “escorregadias”, dificultam a sua categorização como um gênero musical definido (ARAÚJO, 1999). Por isso, a naturalização do brega como gênero, seja por sua óbvia relação com as questões de classe (originalmente, uma música produzida e consumida majoritariamente pelas populações periféricas do país), seja pela mera necessidade de rótulos da indústria do disco, deve sempre ser problematizada.

Franco Fabbri (1981) argumenta que um gênero possui uma ‘forma’, mas isso não é o bastante para defini-lo. O mesmo pode ser dito sobre as regras que definem os tipos de performances, as características instrumentais, as habilidades dos músicos/intérpretes – regras que são semióticas, uma vez que se tratam de códigos que estabelecem uma relação entre a expressão musical e o seu conteúdo. Como se pode apreender dessas teorizações, são muitas as dimensões de

⁹ *Preferir la opera al punk, o viceversa, es implicarse en una comunidad de gustos que define el consumidor ideal de cada tipo de musica. Definición realizada en términos ideológicos, ya que cada género se define a si mismo en ciertos términos: arte, comunidad o emoción.*

significação em operação na conformação de um gênero, razão pela qual a designação de gênero para expressões musicais ambíguas como o brega acaba cristalizando preconceitos com base no próprio termo, como aponta Samuel Araújo (1999), a propósito da emergência dessa música, nos anos 70:

(...) Em nossa coleção pessoal, ele era aplicado pejorativamente por setores da classe média do Rio de Janeiro ao universo das empregadas domésticas – i.e., seus gostos, hábitos, pertences – por volta da década de 70; em sentido mais amplo, a tudo aquilo que se procurasse caracterizar como de mau gosto (...) Tais impressões, assumidamente superficiais, apresentavam pontos em comum às primeiras descrições da música brega pela mídia. Segundo elas, um número expressivo de canções teriam 'letras ingenuamente românticas' ou conteúdo 'escatológico', 'grotesco', ao que se acrescentaria o uso abundante de clichês musicais. (ARAÚJO, 1999: 3, 4).

Além da dificuldade de agrupar com coerência, do ponto de vista formal, um repertório de sonoridades e signos tão heterogêneo, outra questão merece reflexão no tocante a música brega enquanto gênero. Pensando na idéia de comunidade que os gêneros evocam em sua "situação comunicativa", corre-se o risco de encerrá-los em uma totalidade muitas vezes equivocada; como se a afiliação a determinadas práticas musicais excluísse as possibilidades de identificação com outras tantas experiências de fruição musical – a adesão radical ao *heavy metal* e o engajamento sociocultural dos rappers são exemplos de padrões 'fechados' de comportamento para essas "comunidades de sentidos". Em oposição a essa idéia, é preciso considerar a autonomia, reflexividade e imaginação do indivíduo pós-moderno, incapaz de se reconhecer em uma forma única, unitária – a cultura de massa, diz Morin (1977), integra-se e desintegra-se ao mesmo tempo em uma realidade policultural que transforma as antigas identidades homogêneas em híbridos culturais.

A análise da adesão dos indivíduos aos gêneros musicais deve ser relativizada, sobretudo quando se tem como objeto de pesquisa um artefato cultural como a música brega, cuja negativização (enquanto representação do subalterno) não impede que mobilize em seus shows um contingente significativo de sujeitos das classes médias urbanas do país¹⁰ – vale observar que apresentações de estrelas do sertanejo, do forró eletrônico e do tecnobrega¹¹, todos abrigados sob

10 A última maratona de música brega realizada no Chevrolet Hall, no Recife, em agosto de 2007, levou um público estimado de 40 mil pessoas àquela casa de espetáculos, com ingressos vendidos a R\$ 40 (Diário de Pernambuco, Caderno Viver, 23 agosto de 2007).

11 A banda Calypso é o grande expoente (ainda solitário) do tecnobrega enquanto fenômeno nacional. Pode-se argumentar que, para legitimar-se institucionalmente como grupo, a cantora Joelma e o guitarrista Chimbinha acabaram por negar a relação da banda com a

o diversificado repertório do gênero brega, costumam reunir um público que, grosso modo, também frequenta o circuito *mainstream* do pop nacional.

Tagg ressalta que é preciso ter em mente que a contextualização histórica da significação musical é tão importante quanto a contextualização cultural – considerando sua relação com outras formas de expressão – (TAGG, 1999), daí a necessidade, no caso da análise aqui proposta, de observar as especificidades da sociedade brasileira, na qual as delimitações de fronteiras culturais são ainda mais fluidas do que sugere o próprio caráter de abertura dos gêneros musicais. Bastante esclarecedora, nesse sentido, é a análise que Renato Ortiz (1994; [1988]) faz da formação cultural brasileira, ressaltando a interpenetração das esferas burguesa e o empreendimento de massa¹². A indústria cultural, segundo este autor, termina por equacionar uma identidade nacional reinterpretando-a em termos mercadológicos. As hierarquias de valor cultural no Brasil, segundo Ortiz, são medidas muito mais pelos níveis de popularidade de uma obra, do que por sua qualidade estética (1994; [1985]).

Tal perspectiva teórica lança luz sobre as contradições que cercam expressões musicais que, descritas como popularescas e produzidas na medida para a “vulnerabilidade do gosto popular” (ARAÚJO, 1999: 3), terminam por subverter a idéia de artefato cultural produzido por e para a periferia, subvertendo, nesse aspecto, as regras de classificação do gênero. Como designação geral de uma música de fácil apelo comercial, concebida dentro de um padrão de emoção exagerada e simplificada (SOUZA, 1993), o brega costuma ser evocado como signo de pertencimento à escala mais baixa da hierarquia social, produto da gênese das práticas culturais e sua adequação às estruturas, como explica o habitus bourdieusiano¹³. O caráter de classe atravessa essa expressão musical, mas é preciso ficar atento aos deslocamentos de sentidos que o tempo opera nos fenômenos culturais.

Pode-se afirmar que o estigma que relegou nos anos 1970 toda uma geração de representantes do brega “às dependências de serviço” (ARAÚJO, 2005:

cena tecnobrega, em um processo de adequação à indústria. A estética do Calypso, entretanto, não deixa dúvidas quanto sua estreita relação com o brega.

12 O autor argumenta que as hierarquias culturais no Brasil historicamente não se estabelecem em termos da dicotomia alto X baixo, mas do nacional X estrangeiro. O popular, nesse contexto, ganha o apelo da nacionalização, e o popular massivo, a partir dos anos 1970, passa a ser signo de identidade brasileira (ORTIZ, 1988).

13 Bourdieu recorre a instância da aquisição para explicar como as estruturas são interiorizadas (pela aquisição) e exteriorizadas (pelo habitus); Para o autor, as práticas (habitus) respondem às situações (estruturas) sociais (BOURDIEU, 1989). O autor trata das distinções de gostos e os processos de construção simbólica a partir das distinções do habitus.

317 – 334), de alguma maneira, vai se apagando na valorização, do tecnobrega¹⁴, alçado por intermediários culturais nacionais e estrangeiros à festejada categoria de *open business*¹⁵, por movimentar milhões de Reais com gravações, shows e aparelhagens, livre do julgo das gravadoras. Mesmo que de maneira pontual e localizada, o fenômeno paraense do tecnobrega vem conquistando status de *cult*, arregimentando para suas fileiras, além de um público socialmente heterogêneo, artistas e intelectuais de uma certa elite cultural¹⁶.

Partindo da premissa de que o gosto do ouvinte é “líquido” e de que a partilha da experiência musical é provisória, é possível perceber que as estratégias discursivas dos gêneros estabelecem uma tensão permanente – é nesse contexto que os sujeitos se apropriam daquilo que mais os interessa no interior de cada um dos gêneros postos em circulação. Sabe-se que a música fornece aos indivíduos um senso de identidade, e que as identidades são constituídas através de “formas imaginativas” (FRITH, 1996), mas é importante ressaltar que a “imaginação cultural não é necessariamente restrita às circunstâncias sociais” (SLOBIN in FRITH, 1996: 127). Essa perspectiva pode ajudar a enxergar, por exemplo, as alianças provisórias que sujeitos com origens sociais distintas estabelecem em torno da música brega.

Na tentativa de compreender os processos de identificação dos indivíduos com certos tipos de música em detrimento de outros, Pablo Vila (1996), em sua pesquisa sobre música e identidade social, opõe-se radicalmente à idéia de “ressonância estrutural” tão cara à teoria subculturalista inglesa, segundo a qual diferentes grupos sociais possuem diferentes tipos de capital e, conseqüentemente, expectativas culturais distintas:

14 Estilo que “atualizou” a partir de 2002 o brega-calypso paraense, agregando pulso, velocidade, recursos da música eletrônica e manipulação de ritmos e timbres através de softwares baixados de sites piratas da Internet; o brega-calypso, por sua vez, mistura influências da música caribenha com as guitarras elétricas (AMARAL,2007). Boa parte das bandas que despontam para além do circuito das aparelhagens – bailes realizados na periferia de Belém com equipamentos eletrônicos gigantes como amplificadores, TVs, teclados e samplers -, assimilam os códigos da cultura pop mainstream, a exemplo dos shows-espetáculos com grande elenco de músicos e bailarinos e sofisticados equipamentos de som e iluminação.

15 No *open business* musical, artistas e produtores priorizam a divulgação do seu trabalho, garantindo o acesso do público aos mesmos, e computando os lucros de forma colaborativa. O fenômeno da economia colaborativa vem sendo festejado (e pesquisado) globalmente, fundamentando o trabalho de autores como Chris Anderson (*The long tail*, 2005), que esteve no Brasil recentemente para conhecer de perto o Tecnobrega. (Revista Superinteressante, novembro, 2007)

16 Entre outros exemplos, o grupo paraense Tecno Show tem como “padrinhos” a atriz Regina Case e o antropólogo Hermano Vianna. A atriz, inclusive, “apresentou” para o país, em 2003, no quadro *Brasil Legal* exibido no Fantástico (Rede Globo), o fenômeno das aparelhagens de Belém do Pará; o sergipano Helder Aragão, o DJ Dolores, produziu, em 2003, um disco (a ser lançado pela Candeeiro Record) com o grupo La Pupunã e os carimbozeiros da banda do Mestre Curica, todos do Pará ; várias bandas de tecnobrega paraenses se apresentaram em São Paulo, em 2006, no festival Terroir Pará produzido por Carlos Eduardo Miranda, no Parque Ibirapuera.

Esta forma de entender a relação entre música e identidade tem muitas dificuldades para explicar mudanças nos gostos musicais de atores sociais que não mudaram a sua posição estrutural na sociedade ou que não modificaram os traços básicos de sua subcultura. Nem tampouco pode dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais ao mesmo tempo, alguns deles claramente não homólogos a sua situação social (VILA, 1996: 3).¹⁷

Vila ressalta que as práticas culturais não são necessariamente homólogas a uma base “real”, ao contrário, gozam de certa autonomia e especificidades capazes elas mesmas de criar práticas geradoras “do real”. Não por acaso, cita Middleton, em sua premissa de que a música, “para usar uma formulação de Wittgenstein, é um ‘jogo de linguagem’ ... regido pelas particularidades de suas próprias regras de construção” (1990: 254). Em substituição à idéia de homologia estrutural, o autor propõe o conceito de articulação, que desenvolve com base na releitura de Gramsci (via Althusser e Lacan) e apropriações de Derrida e Foulcault, e que tem como princípio o pressuposto de uma luta contínua pela conformação de sentido, com base na autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos no tecido social (Ibidem: 4).

Com base na idéia de articulação de sentidos, Vila se apropria do conceito de interpelação de Althusser¹⁸ para afirmar que é através desse mecanismo que a música provê diferentes elementos para serem utilizados na construção das identidades sociais. Os sons, letras e interpretações, afirma o autor, por um lado oferecem maneiras de ser e de se comportar; por outro, modelos de satisfação psíquica e emocional. O autor ressalta que, mais do que qualquer outro artefato cultural, a música mobiliza experiências emocionais particularmente intensas, acionando múltiplos códigos de significação – muitas vezes contraditórios. O que explicaria a possibilidade de um mesmo tipo de música interpelar distintos atores sociais. A posição teórica que advoga em benefício da idéia de articulação se fundamenta no princípio de que os gostos musicais não são escolhidos livremente, nem refletem a experiência de maneira simples. Como argumenta Middleton:

17 *Esta forma de entender la relación entre musica e identidad tiene muchas dificultades para explicar cambios en los gustos musicales de actores sociales que o no han cambiado su posición estructural en la sociedad, o no han modificado los rasgos básicos de su subcultura. Ni tampoco puede dar cuenta de aquellas clases sociales o subculturas que adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo, algunos de ellos claramente no homólogos a su situación social.*

18 A partir do conceito de interpelação de Lacan, Althusser argumenta que a ideologia interpela o indivíduo como uma força real e inconsciente que o constitui como sujeito, operando através de um sistema de representações (ALTHUSSER, 2005 [1965]).

... O envolvimento dos sujeitos em um prazer musical específico tem que ser construído; No fundo, tal construção é uma parte e uma parcela da produção de subjetividade. Neste processo, os próprios sujeitos – embora “descentrados” – têm um papel a desempenhar (de reconhecimento, consentimento, negação, comparação, modificação); mas isso é uma articulação, não uma função criativa ou de reação. Os sujeitos participam de uma “dialética interpelativa” e isso toma formas específicas em áreas específicas das práticas culturais (MIDDLETON, 1990: 249¹⁹)

As múltiplas mensagens de uma trama narrativa

A experiência musical não pode ser plenamente compreendida sem que se considere as esferas do prazer e do valor (a estrutura ideológica que dá suporte às operações de julgamento de gosto), que fazem, como visto anteriormente, com que um sujeito aprecie determinado tipo de música enquanto um outro, não a tolere (MIDDLETON, 1990). Da teoria de distinção de gostos de Bourdieu ao modelo de competência musical de Stefani²⁰, os valores atrelados a específicas escutas musicais relacionam, de forma aparentemente irreversível, o capital cultural e o capital econômico. Há que se considerar, no entanto, para muito além dos ainda hoje acalorados debates em torno das hierarquias de gosto no campo cultural, que as dicotomias alto/baixo, dominantes/subordinados, no tocante à música popular de massa, dilui-se no complexo tecido social do contemporâneo. O que seriam as expressões musicais dominantes no Brasil? As que batem recordes de vendas ou as que circulam em pequenos nichos de mercado (seja por sua complexidade formal ou pela necessidade de competências específicas de escuta)?

Os estudos de Bourdieu são, a meu ver, bastante ricos quando consideram como se dá assimetricamente o consumo cultural nas sociedades industriais, mas o que importa, no caso, é sublinhar que sua metodologia se sustenta na afirmação de existência de um gosto hegemônico burguês, transmitido através da escola, e que atinge diferencialmente a população francesa como um todo (...) Mesmo nos tempos atuais, seria difícil aplicarmos este modelo à sociedade brasileira, devido à precariedade da própria idéia de hegemonia cultural existente entre nós (ORTIZ, 1988: 65).

19 *The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves – however ‘descentred’ – have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an ‘interpellative dialectic’, and this takes specific forms in specific areas of cultural practice.*

20 Modelo que revela a existência de práticas de escuta baseadas em seleções diferenciadas de códigos, que são particularmente relacionadas às competências da ‘alta’ cultura e da cultura popular. (STEFANI, 19??).

Mais do que apontar as diferenças nos processos de acumulação de capital cultural, Renato Ortiz reflete sobre a interpenetração da esfera de bens eruditos e de massa no campo cultural brasileiro – a gênese da formação das indústrias culturais no país –, fornecendo um referencial teórico que, embora não trate da problemática levantada neste artigo, pode reforçar a idéia aqui defendida de que o processo de filiação a gêneros musicais não está necessariamente relacionado à posição do sujeito na hierarquia social – mais adequado seria pensar em uma espécie de jogo de identidades através do qual os sentidos vão sendo conformados. Nesse percurso, não existem esquemas ideológicos rígidos, mas um entrecruzamento de expressões musicais que em sua inter-relação vão produzindo, socialmente e esteticamente, experiências musicais que podem sintetizar diferentes modos de prazeres, às vezes contraditórios:

O trabalho ideológico responsável pela organização social do gosto musical não é produto de uma simples e identificável ideologia, nem é redutível às forças econômicas; antes, é a articulação e inflexão de múltiplas forças, associadas com diferentes audiências, mídias, aparatos de produção e discursos, que juntos criam posições de mudança disponíveis para nós no mapa dos prazeres²¹. (MIDDLETON, 1990: 248 – 249).

Simon Frith (1996) ressalta que a música inverte os pressupostos sobre as posições socioculturais através de seus processos de escritura e de fruição. Alega que, observando os gêneros, é possível perceber as diversas maneiras através das quais a música trabalha 'materialmente' para fornecer diferentes identidades às pessoas, colocando-as simultaneamente em grupos sociais distintos. Cada gênero, como já visto neste artigo, institui seus códigos, que vão dar conta das tensões em busca de definições acerca de autenticidade, sensualidade, romantismo, os adjetivos, enfim, que os definem como gêneros. Nesse contexto, a identidade é uma questão ritual que descreve o sujeito em um padrão dramatizado de relação – a reivindicação da diferença depende da audiência, da performance partilhada e das regras da narrativa. Assim, o que faz a música especial para identidade é que ela define um lugar sem fronteiras, seja de classe, de raça ou de nação (Ibidem).

21 *The ideological work responsible for the social organization of musical taste is not the product of a simple, identifiable ideology, still less is it reducible to economic class forces; rather, it is the articulation of a multitude of lines of force, associated with different sites, audiences, media, production apparatuses and discourses, together creating the changing positions available to us on the map of pleasure.*

Nessa perspectiva, é interessante observar como a música brega, e aqui me refiro a sua roupagem pop²², apesar de ainda carregar o estigma de artefato cultural de “mau gosto” - a dramaticidade kitsch do popularesco - é capaz de mobilizar fãs para muito além das fronteiras da periferia. É certo que, como fenômeno cultural de massa, engendrado pela lógica gerencial da indústria fonográfica, o brega amplificou exponencialmente o seu circuito de fruição coletiva, antes restrito aos clubes de periferia e a alguns poucos programas de auditório e emissoras de rádio (nesse sentido, é importante compreender as transformações operadas no mercado do disco no país²³); mas não se pode ignorar que, ao menos no que diz respeito aos eventos musicais que promove²⁴, ocorre uma flexibilização no sistema de regras do gênero - parte-se aqui do pressuposto da ligação do brega com determinados grupos sociais, o que constituiria uma de suas regras. Como ressalta Fabbri, (1981), os indivíduos podem negar seu grupo ou sua classe em função da adoção de gêneros que lhes são, muitas vezes, antagônicos.

Há que se considerar a incorporação dos estilos e gêneros à lógica pós-moderna de mercado, na qual um sem número de identidades e representações são colocadas à disposição de *sujeitos-consumidores*, cuja autonomia de escolha pode ser reivindicada individualmente, situando em um segundo plano os determinantes socioculturais. No ritual coletivo de fruição do brega são estabelecidas novas formas de identificação facilmente acessadas por um público que, necessariamente, não pertence aos estratos sociais subalternos.

Em seu papel de ferramenta cultural para a construção de sentidos, a música pode oferecer diferentes mensagens sobre diversos aspectos da vida social cotidiana. Com base na sua pesquisa sobre tango e identidade étnica na Argentina, nos anos 20 e 30, Pablo Vila (1991; 1995) descreve o processo através do qual essa música é acessada pelos argentinos na construção de suas respectivas identidades de classe, gênero e etnia, ligadas a aspectos da vida familiar, do trabalho, da política, etc. O teórico constata que diferentes tipos de pessoas, em situações diferentes, utilizaram essas mensagens culturais como material e recurso na construção de suas identidades sociais:

22 O conjunto de notas e arranjos emblemáticos da mundialização das mercadorias musicais (DIAS, 2000: 122).

23 Ver pesquisa de Márcia Tosta Dias (2000) sobre a mundialização da indústria fonográfica no Brasil.

24 Fabbri desenvolve a idéia de eventos musicais a partir da definição de música do semiologista italiano Stefani: qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer tipo de evento que envolva som. (1996: 1)

(...) algumas pessoas preferiram relacionar-se com a identidade de classe que o tango propunha como modelo através de suas letras, suas músicas e suas interpretações (...) outras pessoas usaram os sentidos que o tango vertia para expressar a sua identidade de gênero, já que se sentiam à vontade com a maneira que o tango expressava este tipo de identidade. Por fim, outros sentiram que o tango não lhes oferecia uma proposta de identidade com a qual relacionar-se, e assim não o usaram em seu processo de construção identitária²⁵. (VILA, 1996: 7).

É possível perceber no exemplo exposto por Pablo Vila um certo vazamento de categorias que pode servir à observação da assimilação da música brega ²⁶ pelas populações da classe média urbana de todo país, a partir da superexposição midiática do gênero. A música, nesse sentido, se relaciona diretamente com humores e gestos através de um tipo de homologia sinestésica (TAGG, 1999) que pode justificar, na “simultaneidade não verbal de sons e movimentos” dos eventos musicais, as alianças provisórias entre diferentes grupos sociais. É na intenção de melhor compreender o processo de articulação produzido a partir das interpelações da música na vida cotidiana, que Pablo Vila lança mão da teoria narrativa (articulação de sentidos) no estudo da música popular.

É possível afirmar, com base na literatura trabalhada ao longo deste *paper*, que é a partir de relações múltiplas (de mercado, de produção, de gênero, de classe, etárias, familiares, etc...) que os sujeitos abrem espaço para a constituição de possíveis identidades sociais. Sabe-se que a cultura popular possui papel central na produção e manipulação das subjetividades contemporâneas. No que diz respeito à canção, Middleton (1990) ressalta que há diversos fatores que contribuem para a construção dessas subjetividades²⁷, e é exatamente a maneira como elas são articuladas, segundo o modelo teórico proposto por Vila (1996), que vai determinar as formas de interpelação da escuta musical. Para este autor, interpelações distintas lutam por estabelecer a correlação entre realidade e discurso. Vila parte do pressuposto pós-estruturalista segundo o qual o significado é

25 (...) alguna gente prefirió relacionarse con la identidad de clase que el tango proponía como modelo a través de sus letras, sus músicas y sus interpretaciones (...) otras personas usaron los sentidos que el tango vertía para expresar su identidad de género, ya que se sentían cómodas con la manera en que el tango expresaba este tipo de identidad. Por último, otra gente sintió que el tango no le ofrecía una propuesta de identidad con la cual relacionarse, de ahí que no lo usaran en su proceso de construcción identitaria.

26 Este artigo é um esforço *preliminar* de apreensão teórica dos processos de significação da música popular que será desenvolvido com mais profundidade com base no trabalho de campo – entrevistas semi-estruturadas e observação participante –, ainda não iniciado, junto à comunidade brega do Recife e do Pará (bandas, produtores e fãs).

27 O autor se refere a: 1) estrutura sintagmática (narrativas, épicas, líricas, etc) através da qual o ouvinte se posiciona; 2) a emoção (convite ao sentimento); 3) função do personagem (categorias sociais de classe, gênero, etc); e 4) envolvimento físico (padrões de movimento). (1990: 251).

construído discursivamente, e de que para que esse discurso atinja o status de *verdade*, é preciso tornar-se senso comum.

Mas é preciso levar em conta que, embora os rótulos que definem as diversas posições sociais dos sujeitos na esfera do senso comum sejam impregnados pelos códigos conotativos do discurso dominante - que estabelece um sistema de equivalências entre realidade e discurso -, essas posições não são fixas. Ao contrário, "são sempre contraditórias, precárias e em processo; os indivíduos são sempre espaço de luta de formas conflitivas de subjetividade" (1996:10). É dessa forma que, segundo o teórico, as diferentes posições do sujeito que convergem para constituí-lo, à primeira vista, único e unificado são, na verdade, produto de construções culturais discursivas²⁸; e, uma vez que é no campo da cultura onde se dão as lutas pelo sentido das diferentes posições dos sujeitos, a música se firma como importante fonte de múltiplos discursos.

A teoria narrativa parte do pressuposto da imersão dos sujeitos em sistemas classificatórios arbitrários, que se estabelecem a partir da naturalização de identidades e posições sociais que interessam aos grupos hegemônicos - a manutenção do discurso dominante através da coesão e do consenso de que trata Gramsci -, mas que são continuamente transformados, seguindo um complexo processo de negociação de sentido entre diferentes grupos e instituições sociais (HALL, 1982). As mudanças de sentido muitas vezes são iniciadas por sujeitos que, não sendo responsáveis pelas taxonomias sociais e não se sentindo situados nelas, acabam se dando conta de que suas identidades narrativas não coincidem com as formas descritas pelo discurso hegemônico. "... Um belo dia, eles decidem questionar a imagem negativa que o senso comum aceita como válida e se lançam a propor novas imagens de si mesmos" (VILA, 1996: 12).

Partindo do pressuposto de que os sujeitos usam sistemas classificatórios de significação para se posicionarem na vida cotidiana a partir das múltiplas relações que estabelecem no terreno social, e do papel da música como interpeladora de identidades sociais, é possível perceber a articulação de uma determinada configuração de sentidos promovida pelo brega, a partir de sua visibilidade midiática - embora a sua 'diferença' seja estandarizada, ela também é capaz de acionar múltiplos códigos de significação. Seguindo Vila (1996: 14), pode-se afirmar que os seguidores dessa "matriz cultural" terminam por perceber que ela se ajusta à trama que organiza suas identidades narrativas, em função do complexo processo de negociação entre as interpelações e as "tramas

28 O autor trabalha com a definição de discurso de Laclau y Mouffe (1987), que compreende as práticas lingüísticas e não lingüísticas que conferem sentido em um campo de forças caracterizado pelo jogo de relações de poder.

argumentais”. As cumplicidades provisórias que a música brega promove, diria Simon Frith, liberta os sujeitos de suas rotinas diárias e expectativas sociais.

Considerações finais

A idéia central defendida neste artigo é a de que os processos de significação da escuta musical, especificamente da música popular de massa, somente podem ser compreendidos se considerados enquanto prática social. Daí a necessidade de levar em conta as categorias classificatórias que orientam o consumo musical - os gêneros - que “atuam como ‘porta de entrada’ para toda a semiose da música, incorporam juízes estéticos valorativos e contribuem para uma hierarquização das ofertas musicais que circulam pela sociedade” (TROTTA, 2007: 2). É na condição de gênero musical, portanto, que a música brega é tratada ao longo deste *paper*, embora a sua categorização como tal seja aqui relativizada, uma vez que a designação ‘brega’ incorpora uma generalização conceitual (construção ideológica), que coloca no mesmo campo musical um heterogêneo repertório de sonoridades e signos, cujo ponto de interseção é uma suposta estética do “mau gosto” atravessada por questões de classe.

O gênero brega, nos termos da argumentação aqui proposta, parte da idéia de “comunidade de gosto” (FOUCE), que define o ouvinte ideal para cada tipo de música, na tentativa de apreensão de uma experiência musical que, apesar de historicamente associada às populações periféricas, vem rompendo a noção de homologia estrutural – a ressonância estrutural trabalhada por Vila (1998) -, a partir da adesão de consumidores das classes médias urbanas do país. Pode-se afirmar que tal adesão cristaliza tanto a natureza multifacetada do sujeito pós-moderno, que não se reconhece mais em uma identidade única, e por isso mesmo, sente-se livre para ressignificar a sua posição no mundo, fazendo uso de identidades simultâneas, muitas vezes contraditórias; quanto as especificidades do campo musical brasileiro, onde a música de massa traz a marca da ambigüidade: embora seja uma expressão cultural “dominante”, está invariavelmente relacionada ao consumo cultural “das minorias” pouco exigentes – o que explicaria o mal-estar que essa expressão musical ainda provoca no pensamento cultural hegemônico.

Em sua versão pop, a música brega vem causando algumas fissuras no binarismo centro e periferia, principalmente em função das negociações de sentido e ressignificações culturais empreendidas pelos atores sociais. Mais do que apontar uma flexibilização no sistema de regras do gênero – considerando a ligação do brega com uma classe social específica como uma de suas regras -, é possível

afirmar a existência de uma “homologia sinestésica” (TAGG, 1999), baseada na partilha dessa experiência musical, que dilui, ainda que provisoriamente, barreira sociais. Como fonte de múltiplos discursos, a música é um espaço de negociação de sentidos; sentidos estes que transcendem, pelo menos em alguma medida, as certezas das ressonâncias estruturais.

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do estado**. 9ª edição. São Paulo: Edições Graal, 2003.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARAÚJO, Samuel. **Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia**. Revista Opus, v. 6, disponível em www.anppom.com.br/opus. Belo Horizonte: ANPPOM, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction, a social critique of the judgement of taste**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ECO, Umberto. **A estrutura do mau gosto**, In **Apocalípticos e integrados**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FABBRI, Franco. **A Theory of musical genres: Two applications**. In **Popular music perspectives**, papers from the First International Conference on Popular Music Research. David Hom e Philip Tagg, eds., IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FISKE, John. **Understanding popular culture**. London e New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1998.

FOUCE, Hector. **Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido**. In Revista ECO-Pós, v. 9, nº 1, disponível em www.e-papers.com.br. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. EUA: Harvard University Press, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO do Brasil, 2003.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1995.

JANOTTI JR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: a produção e consumo da canção na mídia**, v. 3, nº 7. São Paulo: ESPM, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

MIDDLETON, Richard. **From me to you: popular music as message; Lost in music? Pleasure, value and ideology in popular music**. In **Studing popular music**. EUA: Open University Press, 1990.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**, volume 1 **Neurose**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 7ª reimpressão. Editora Brasiliense, 2006.

STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Editora Globo: Rio de Janeiro, 1987.

TAGG, Philip. **Introductory notes to semiotics of music**. Versão virtual extraída em 11/07/2007 do site do autor: www.tagg.org. Versão 3, Liverpool, Inglaterra, 1999.

TROTTA, Felipe. **Música popular e qualidade estética**. Anais do III Enecult, Salvador, maio/2007.

VILA, Pablo. **Identidades narrativas y musica**. In **Revista Transcultural de Música – TRANS**, nº 2, disponível em www.sibetrans.com/trans (acesso em 17/05/2007), 1996.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.