



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

JOSÉ THIAGO GUSMÃO DE ARAÚJO

**DE UM RITMO PERIFÉRICO PARA EXPRESSÃO CULTURAL DE
PERNAMBUCO: UMA ANÁLISE DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO BREGA
PELO ESTADO A PARTIR DA LEI DO BREGA E DAS DISPUTAS NO CAMPO
MUSICAL DE PERNAMBUCO**

Recife

2021

JOSÉ THIAGO GUSMÃO DE ARAÚJO

**DE UM RITMO PERIFÉRICO PARA EXPRESSÃO CULTURAL DE
PERNAMBUCO: UMA ANÁLISE DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO BREGA
PELO ESTADO A PARTIR DA LEI DO BREGA E DAS DISPUTAS NO CAMPO
MUSICAL DE PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS-UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Mudança Social.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Coorientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Recife

2021

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

A663d

Araújo, José Thiago Gusmão de.

De um ritmo periférico para expressão cultural de Pernambuco : uma análise da institucionalização do Brega pelo Estado a partir da Lei do Brega e das disputas no campo musical de Pernambuco / José Thiago Gusmão de Araújo. – 2021.

90 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Coorientador : Thiago Soares.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2021.

Inclui referências e anexo.

1. Sociologia. 2. Sociologia da cultura. 3. Regionalismo. 4. Institucionalização. 5. Pernambuco. [Lei n. 16.044, de 16 de maio de 2017]. 6. Brega (Música). I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Soares, Thiago (Coorientador). III. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2024-108)

JOSÉ THIAGO GUSMÃO D ARAÚJO

**DE UM RITMO PERIFÉRICO PARA EXPRESSÃO CULTURAL DE
PERNAMBUCO: UMA ANÁLISE DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO BREGA
PELO ESTADO A PARTIR DA LEI DO BREGA E DAS DISPUTAS NO CAMPO
MUSICAL DE PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Mudança Social.

Aprovada em: 23/03/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares(Presidente/Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes(ExaminadorInterno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dr^a. Luciana Ferreira Moura Mendonça(ExaminadoraExterna)
Universidade Federal de Pernambuco

Para meus pais, Nazaré e Edson.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria possível sem a presença daqueles que estiveram ao meu lado ao longo destes dois anos, contribuindo diretamente ou não para este trabalho. Gostaria de agradecer primeiramente a todos que vivenciaram esse momento comigo.

Agradeço primeiro aos meus pais por todo apoio ao longo desses anos e por acreditar que a educação iria mudar os rumos da minha vida. Agradeço a minha mãe por me incentivar mesmo nos momentos mais difíceis. Aos meus avós, que me ensinaram a ser forte e não desistir e pelo carinho e sabedoria.

A Nathália, minha companheira, com todo amor. Pela paciência, por todo incentivo e carinho.

Aos meus amigos de turma de mestrado, em especial, Bárbara, Hallana, Cecy, Claudia, Marco. Aos amigos da graduação, Lucas, Flávio, Ciba, Souza, Leandro, Nathália, que acompanharam minha trajetória até aqui.

Para Elo, Leilane, Agnes, Eurick, Igor, Vangelles, Enny, Aline por todo apoio ao longo do desenvolvimento da dissertação, pelo carinho e conversas trocadas.

À todos os professores, professoras e funcionárias do PPGS- UFPE. Em especial, Arthur, Jorge Ventura, Ratton, Maria Eduarda, Eliane Veras e Gabriel.

Agradeço à Thiago Soares, meu coorientador, pela paciência, pela sensibilidade, pelas conversas por telefone e pelos direcionamentos nas orientações ao contribuir com as mudanças envolvidas na pesquisa.

À Paulo Marcondes, meu orientador, que foi uma das maiores inspirações dentro da sociologia e, em especial, da sociologia da arte. Por todos os conselhos, direcionamentos, pela paciência e por contribuir na minha formação como sociólogo.

Para Luciana Mendonça, que me acompanha desde a graduação e foi a primeira pessoa a incentivar minha pesquisa e vem me acompanhando todos esses anos, seja como professora, seja como uma amiga. Agradeço pelo carinho, pela paciência e por todos os direcionamentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o processo de institucionalização do brega pelo Estado, a partir da *Lei do Brega* e as divergências que foram geradas no campo da música e dentro do próprio gênero. Analisamos a visão sobre o Nordeste e o surgimento do regionalismo nordestino para compreender os processos de valorização da cultura popular por vias da tradição e como este implicou em movimentos legitimadores dessa visão por vias institucionais. Realizamos também um debate sobre os conceitos de cultura popular, tradição e povo. Nossa hipótese é que a formação do campo da música em Pernambuco se constitui por esses valores. Historicizamos a música brega e como ela passou a ser objeto de representação no campo jornalístico a partir do veto de sua inclusão no Carnaval de 2017. A subsequente aprovação da *Lei do brega* e incorporação do gênero como expressão cultural pernambucana gerou o questionamento da tradição e do conceito de cultura popular. A análise do texto da Lei, das convocatórias do carnaval e das matérias de jornais através do método da categorização pela análise de conteúdo nos levou a entender o gênero brega como representante de novas práticas culturais e da necessidade de pensar novas políticas culturais de inserção desses agentes no campo da música pernambucana.

Palavras-chave: sociologia da cultura; regionalismo; institucionalização; lei do brega.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the process of institutionalization of brega by the State, based on the Brega Law, the divergences that were generated in the musical field and within the genre itself. We analyzed the conceptions surrounding the Northeast and the emergence of Northeastern regionalism to understand the processes of valorization of popular culture through tradition and how it implied movements that legitimized this vision through institutional ways. We also held a debate on the concepts of popular culture, tradition and people. Our hypothesis is that the formation of the music field in Pernambuco is constituted by these values. We historicize brega music and how it became the object of representation in the journalistic field based on the veto of its inclusion in the 2017 Carnival. Subsequent approval of the brega law and incorporation of the genre as a cultural expression in Pernambuco generated the questioning of tradition and popular culture concept. Analysis of the text of the Law, of the calls for carnival and of newspaper articles through the method of categorization by content analysis led us to understand the brega genre as a representative of new cultural practices and the need to think about new cultural policies for the insertion of these agents in the field of music in Pernambuco.

Keywords: sociology of culture; regionalism; institutionalization; brega's law.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	IDENTIDADE REGIONAL E CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TRADIÇÃO NA CULTURA POPULAR	12
2.1	Aspectos do discurso regionalista no campo da música em Pernambuco.....	12
2.2	Processo de formação e instituição: tradição e cultura popular	20
2.3	Tradição e cultura popular	23
3	ASPECTOS GERAIS DO CAMPO DA MÚSICA PERNAMBUCANA E A INSERÇÃO DO BREGA.	28
3.1	Caminhos metodológicos da pesquisa	28
3.2	O apego ao tradicionalismo: formação do campo da música pernambucana.....	30
3.3	A sonoridade incômoda da música brega	36
4	O BREGA AGORA É CULTURA POPULAR PERNAMBUCANA? A MÚSICA BREGA E O CONTEXTO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO PELO ESTADO.	45
4.1	Contextualizando a <i>Lei do brega</i>	45
4.2	Carnaval multicultural Recife: o efeito da <i>Lei do brega</i> sobre as convocatórias do carnaval de Pernambuco	48
4.3	O brega em evidência: percepções acerca da institucionalização do brega no jornalismo cultural Recifense.....	53
4.4	Os caminhos da institucionalização: as consequências da <i>Lei do brega</i>	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.	76
	REFERÊNCIAS.	81
	ANEXO A - LISTA INDICANDO AS MATÉRIAS QUE FORAM UTILIZADAS PARA ANÁLISE	88

1 INTRODUÇÃO

Em 2017, o brega já estava enraizado na cultura local pernambucana e era parte do imaginário do cotidiano de bairros periféricos do Recife aos bairros nobres do centro. Ao mesmo tempo, o gênero parecia invisível aos olhos das propagandas, dos eventos e políticas que são direcionadas para “cultura oficial” promovida pelo Estado de Pernambuco. Cultura esta que representa uma herança rural e um conjunto de signos, sonoridades e manifestações consideradas “genuinamente pernambucanas” fortemente simbolizada pelos movimentos importantes que aconteceram ao longo da história do campo cultural pernambucano.

Ora, os movimentos regionalistas, Armorial, Movimento de Cultura Popular, tropicalismo nordestino e o Mangubeat tem em comum elementos dessas tradições de uma cultura popular representada pelo sertão e pelo rural apontada com a verdadeira cultura Pernambucana. Em *O Poder Simbólico*, Bourdieu advoga que “o poder sobre o grupo que se trata de trazer à existência enquanto grupo é, a um tempo, um poder de fazer o grupo impondolhe princípios de visão e de divisão comuns, portanto, uma visão única da sua identidade, e uma visão idêntica da sua unidade” (BOURDIEU, 1989, p. 117). Percebe-se que a música pernambucana é colocada nessa chave única como representante da Cultura pernambucana tanto pelos gestores culturais quanto pelo próprio campo da música de Recife. O carnaval é o maior exemplo dessas dinâmicas de representação dessa cultura. Sob o bordão do *multiculturalismo* são priorizadas as manifestações inteiramente ligadas a uma tradição carnavalesca e ao que representa a ideia de *pernambucanidade*.

Nesse cenário, surgiu nos jornais uma série de questionamentos e debates acerca das políticas culturais do carnaval em 2017, as quais excluíram diversos artistas e gêneros não pertencentes a essa tradição, tais como a música brega e seus subgêneros. Em meio aos debates, a figura do deputado Edilson Silva aparece como mediador da discussão e como protagonista de um projeto de lei que incluía o brega no rol de expressões culturais legitimadas pelo Estado e priorizadas pela lei a participarem dos eventos e festividades características de Pernambuco. A atualização da Lei nº 14.679, de 24 de maio de 2012 que incluía o brega foi aprovada na Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco alterando assim para a Lei nº 16.044, de 16 de maio de 2017.

A partir da publicação da lei, que foi nomeada pelos jornais a *Lei do brega*, surgiram aspectos tensivos de ordem moral, cultural e discriminatória, tanto em relação ao posicionamento do Estado e seus órgãos culturais, responsáveis pelo fomento de políticas de

incentivo que se destinaram para os artistas locais, quanto pela própria forma como a lei foi recebida pelos diferentes artistas do brega. A própria descrição da lei colocou o gênero de forma genérica, sem identificar os diferentes subgêneros, grupos culturais e trabalhadores envolvidos com o brega, bregafunk e os recentes grupos da dança do passinho. As tensões voltadas sobre lei revelaram uma série de debates e disputas dentro do campo da música, que permearam discussões sobre o que é uma cultura popular pernambucana e quais expressões artísticas são “genuinamente” pernambucanas e legitimadas pelo Estado como tal, já que a lei trata de uma reserva de 60% de vagas dos eventos para grupos que representem a cultura pernambucana.

Dadas as tensões deste debate, a presente pesquisa tem como objetivo analisar o processo de institucionalização do brega pelo Estado, a partir da *Lei do Brega* e as divergências que foram geradas no campo da música e dentro do próprio gênero. Buscamos compreender de que forma o brega é inserido nas políticas institucionais e o seu processo de legitimação pelo campo musical e jornalístico pernambucano. Ao longo dos anos, o jornalismo local tem inserido matérias sobre o brega e foi o principal responsável por dar visibilidade ao momento de institucionalização do gênero. Observamos também a forma como os jornais representam o brega nas matérias e como o debate sobre cultura popular aparece nesse contexto.

Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos um vasto aporte bibliográfico sobre os temas pertinentes às questões colocadas acima. Ademais, empreendemos a coleta de documentos referentes ao momento de aprovação da lei e de documentos acerca das convocatórias do carnaval de 2017 até o ano de 2020. Pretendemos inicialmente compreender como o brega apareceu nesses documentos, afim de melhor contextualizar o momento escolhido para o estudo. Coletamos matérias de jornais anteriores ao surgimento da lei até os dias recentes. Destas, as matérias sobre as convocatórias do carnaval, aprovação da lei e os debates surgidos a partir destes assuntos foram alvo de análise e categorização mais aprofundada pelos conteúdos e falas que foram mais pertinentes pensar a institucionalização do brega.

Dividimos a análise em 3 partes. No primeiro capítulo, procuramos realizar um debate sobre a ideia de Nordeste e o regionalismo nordestino no intuito de compreender relações como o projeto nacional-popular de valorização da cultura popular por vias da tradição. Logo após, debatemos os processos hegemônicos dentro da cultura e como uma visão da cultura popular e da tradição é muitas vezes seletiva e absorvida por movimentos e instituições, como o Estado (WILLIAMS, 1979; HALL, 2003). Também se realiza um debate sobre a construção do conceito de *cultura popular, tradição e povo* incorporada pelas classes dominantes.

No segundo capítulo, apresentamos uma descrição dos caminhos metodológicos da pesquisa e demonstramos a utilização da análise dos documentos e dos jornais através de um processo de categorização das falas, método utilizado em análise de conteúdo. A partir disso, descrevemos a formação do campo da música pernambucana, observando as tensões entre os movimentos como o Movimento Armorial, Movimento de Cultura popular, Tropicalismo e Manguebeat para entender aspectos da formação da cultura pelo viés regionalista e da tradição da cultura popular. Em seguida, tratamos de historicizar a formação da música brega em Recife, suas divisões, seus aspectos de produção e difusão e suas diferenças em relação ao campo legitimado da música local, além de constatar as tensões com o Estado e com o campo¹.

No terceiro capítulo, consta a discussão mais ampla sobre o desenvolvimento da institucionalização do brega a partir da *Lei do brega*. Na primeira parte, construímos uma análise acerca dos documentos da lei, de como ela surge, quais os mediadores e os debates que envolveram através da aprovação. Logo após, analisamos as convocatórias do carnaval de 2017 até 2020 com foco nas mudanças feitas e como a política multicultural promovida pelo Estado é aplicada na prática. Enfatizamos as tensões geradas a partir da *Lei do brega* e a exclusão do gênero nas festividades. Depois, entramos nas análises das matérias dos jornais selecionados e realizamos um debate mais aprofundado sobre as questões encontradas nas matérias: criamos categorias de acordo com os temas importantes apontados na pesquisa e demonstramos a atuação dos campos musical, jornalístico e político em relação à institucionalização do brega. Por último, debatemos as consequências da *Lei do brega* e um debate mais aprofundado das análises e da utilização do gênero nas festividades e no campo político nos anos que se seguiram à lei.

Com base nas análises e na discussão realizadas, pretendemos retratar as novas práticas culturais e necessidade de novos arranjos e políticas culturais que contemplem a inserção dos novos agentes que surgiram no campo da cultura pernambucana contemporânea.

¹ Ver trabalhos de Teles (2012), Leão do ó (2008), Santos (2017), Barbosa (2009), Maurício; Cirano; Almeida (1978).

2 IDENTIDADE REGIONAL E CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TRADIÇÃO NA CULTURA POPULAR

2.1 Aspectos do discurso regionalista no campo da música em Pernambuco

*“O passo do frevo surge diante dessa ânsia por liberdade. Foi apropriado pela elite e pelo estado como identidade cultural e segue transcorrendo amplamente pelas multidões. Hoje, ao perambular por ruas e ladeiras do carnaval pernambucano, o passo divide espaço com o passinho, fenômeno ligado ao brega-funk que ganhou visibilidade no final de 2018. É o encontro do tradicional com o novo, do som orgânico das orquestras com os beats eletrônicos das caixinhas de som. Embora condenado por setores conservadores, sobretudo pelo teor sexual, o passinho opera em tradições seculares da nossa periferia. É uma efervescência que está no sangue, admitindo novas referências e estéticas no século 21. Eles mostram que desejo por liberdade não cessou”.*²

“Sou da terra do Chico Science, diamante que veio da lama / Da terra do maracatu, do frevo e do caboclinho / Do ritmo dos beats dos moleques do passinho”

Na matéria do Diário de Pernambuco feita pelo jornalista Emmanuel Bento, o trecho da letra da música feita por Nena Queiroga em parceria com a dupla de MC's³ Shevchenko e Elloco virou alvo de críticas por, segundo Nena, “pessoas mais conservadoras”. A cantora buscou unir dois gêneros musicais que estão em posições distintas dentro do campo musical pernambucano, através da ideia de *tradição* que foi dividida na matéria em dois polos: a tradição que coloca o frevo e outros gêneros como identidades regionais e a tradição das periferias do Recife. O trecho da letra também aponta momentos de conciliação através da necessidade de afirmação da *pernambucanidade* dos MC's, além do desejo de querer fazer parte dessa delimitação cultural. O elemento da *tradição* e da *pernambucanidade* sempre aparecem quando se fala na cultura de Pernambuco.

Os termos apontam para uma série de signos que foram colocados em uma única chave quando se trata de caracterizar os produtos artísticos feitos dentro do estado. Essa chave é o do *regionalismo* e da *cultura popular*. Críticos, intelectuais, movimentos, jornalistas, entre outros, normalmente rotulam tudo que é produzido localmente dentro de valores que representam esse

²Matéria publicada no Jornal Diário de Pernambuco, no dia 15 de fevereiro de 2019, sobre o passinho como a modernização de efervescências em Recife.

³MC ou Mestre de Cerimônia são originalmente DJs que comandavam o microfone como uma espécie de locutor de festas jamaicanas de SKA, um gênero musical local. Foram-se tornando cantores e letristas ligados ao movimento hip-hop. Posteriormente, no Brasil, passou a ser uma marca dos artistas de rap, funk e, recentemente, do bregafunk.

imaginário. Visão que também determina as políticas culturais o que deve ser encaixado nas definições de tradição e cultura popular pernambucana. Thiago Soares (2017) em seu livro *Ninguém é perfeito e a vida é assim*, conta a história da música brega em Recife. Apresentou inquietações ao ter observado, na época, o lançamento de uma coletânea em uma feira internacional chamada “música de Pernambuco” ou “Music of Pernambuco” que apresentava diversos artistas locais, mas nenhum artista de brega constava no disco. Nesse cenário de não representatividade da música brega, surgiram incômodos e tensões dentro do campo da música de Pernambuco. A música pernambucana, de acordo com Thiago Soares, é geralmente apresentada como se ela fosse um gênero ou movimento único dentro do estado, mesmo se constituindo de vários ritmos de diferentes origens, ela se encaixa nessa ideia regional. Pretendemos, a partir dessa problemática, entender esse processo de regionalização dentro do estado para pensar a posição do gênero brega nesse contexto. É necessário apreender o imaginário que envolve a ideia de Nordeste e como esse conceito influenciou em movimentos regionalistas de exaltação da cultura popular e tradicional local.

O Nordeste Brasileiro é representado através de um discurso Regionalista. Este pensamento foi retratado no livro *A invenção do Nordeste e outras artes* de Durval Muniz (2009). O autor aponta que o discurso regionalista só foi possível por causa de mudanças históricas, políticas e culturais, as quais exigiram uma nova perspectiva sobre o que era a região em relação ao resto do país⁴ e sobre como difundir seus aspectos políticos e culturais alinhados com a ideia de unidade nacional. Dois aspectos são importantes para o surgimento desses movimentos. Em primeiro lugar, o centro sul, principalmente São Paulo, destaca-se a partir do processo de industrialização e urbanização. E também pela conseqüente migração de pessoas da região Norte em busca de trabalho, devida à dependência econômica, política e da falta de recursos tecnológicos. Em segundo lugar, o surgimento do movimento modernista nas artes provoca um novo olhar sobre a região.

Nessa tentativa de modernização, ocorrida sobretudo no Governo Vargas, em 1930, existiu a necessidade de abandonar os conceitos de Brasil “exótico” e “selvagem” e enxergar a nação como um todo e compreendê-la através da exploração sobre cada região. Emergiu um novo discurso, baseado na pesquisa sobre os saberes e culturas dessas regiões. Pretendia-se gerar uma nova interpretação sobre a nação e apagar as diferenças que impediriam o surgimento de um projeto de unificação da cultura nacional. Essa primeira fase regionalista-naturalista

⁴ Durval define o antigo regionalismo como inscrito no discurso naturalista que considerava os diferentes espaços do país reflexo da natureza, do meio e da raça. (ABUQUERQUE JR, 2009)

incentivou um pensamento de separação das regiões através do espaço geográfico e não contribuiu para o processo de unificação desejado pelo Estado. Eis que surge o discurso tradicionalista. Os especialistas enviados do Rio de Janeiro ou São Paulo relatavam os costumes exóticos e simpáticos do Norte e estrangeiros do Sul. Entretanto, essas análises acentuaram diferenças, posicionando os costumes desses especialistas – no caso do Sul - como ideal e sinônimo do progresso nacional e os do Norte como costumes regionais. “Esses relatos do estranhamento funcionam também no sentido de criar uma identidade para a região de quem fala, em oposição a área de que se fala. Inventa-se o paulista ou o nordestino” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 54).

Identificamos este conceito como problemático pois ele tornou a região e suas características um espaço homogêneo. Suas atividades econômicas, políticas, sociais e artísticas não foram consideradas em suas diferenças e complexidades. Alguns trechos de jornais analisados pelo autor demonstraram tentativas de homogeneizar a região Norte, com a utilização de palavras como “servilismo” “terra do sofrimento” “ignorância” etc. enquanto o Sul era apresentado, como foi mencionado, pela visão de progresso, através das tentativas de construir uma imagem positiva de São Paulo, excluindo o seu passado de escravidão e a presença massiva dos negros, dando protagonismo à população Europeia. Durval Muniz aponta que, nesse momento, o regionalismo do Sul se caracterizou por um *regionalismo de superioridade* e o do Norte como *regionalismo de inferioridade*. O Nordeste seria inventado. Tornava-se o “outro” em relação a São Paulo. Era retratada, através de peças de teatro, matérias de jornais e livros, uma região nordeste imaginada e criada; divergente da que realmente se vivenciava no cotidiano popular.

A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível. O que emerge como visibilidade regional não é representado, mas construído com a ajuda do dizível ou contra ele. Falar e ver são formas diversas de dominar este objeto regional, que podem se dirigir ou não no mesmo sentido. Nem sempre o enunciável se torna prática e nem toda prática é transformada em discurso. Os discursos fazem ver, embora possam fazer ver algo diferente do que dizem. São as estratégias de poder que orientam os encontros ou as divergências entre o visível e o dizível e o contato entre eles” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 59).

Albuquerque (2009) busca entender esses discursos e as relações de força que criaram uma determinada imagem do Nordeste, já que “não se trata de buscar uma ‘verdadeira representação do Nordeste’”, sua verdadeira interpretação, mas tentar entender a produção desse conceito e como ele funciona, dentro ou fora de suas fronteiras (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 59). O regionalismo passou, então, a representar este espaço que perde cada vez mais

o caráter geográfico e a dimensão natural e se projeta através de um imaginário que dá ênfase a sua dimensão histórica criada pelo ser humano. Em reação à visão que se tinha do Nordeste como espaço político subordinado, o novo movimento regionalista ressalta os signos locais e o apego a estes. Esta oposição foi provocada, também, pelo processo de nacionalização e fragmentação dos espaços regionais e o intenso processo de industrialização e do crescimento das cidades. O espaço geográfico foi se transformando e as regiões perdendo suas características. Surge a necessidade de olhar para a região não apenas pelo espaço físico, mas por um discurso de exaltação de uma cultura nacional-popular sustentado pelo resgate de manifestações e tradições das regiões.

A emergência da formação discursiva nacional-popular, a partir dos anos vinte, provoca o surgimento de uma consciência regional generalizada, difusa no espaço, que consegue ir se ligando as várias existências individuais, mas principalmente a própria vida coletiva (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 61).

Nesse contexto, fica estabelecida a disputa entre Sudeste e Nordeste, os quais concorriam para serem protagonistas do modelo imagético-discursivo de representação da identidade nacional. No caso do Nordeste, evidenciam-se os elementos do cangaço, do messianismo e coronelismo, dentre outras diversas formas de representação da região. “A escolha, porém, não é aleatória.” Ela era dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 62). Nesse sentido, o discurso regionalista não mascarou a verdadeira face do Nordeste, mas ele instituiu numa visão de Nordeste.

os discursos participam da produção de seus objetos, atua orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidos dentro de um universo histórico, intelectual e até econômico específico. O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de "verdades" sobre este espaço (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 62).

O Nordeste passa, então, a ser representado pelo discurso de determinados signos, imagens, textos, música, etc.; por um processo de repetição de um discurso teórico generalizado. Portanto, torna-se necessário pensar o Nordeste não a partir dos atores fundantes, mas sim dos atores instituintes desse discurso. A dimensão subjetiva desses discursos está nos espaços e se replicam entre os sujeitos de forma tal que ela não se manifesta apenas em um sujeito, mas aos poucos; e em diferentes localidades que geraram essa consciência. Ela surge

sobretudo entre os intelectuais que se sentem afastados do centro e não possuem poder de decisões sobre cultura, política e economia.

Um intelectual regionalista quase sempre é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz da denúncia dessa distancia, dessa carência de poder, dessa vitimização, o motivo de seu discurso (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 63).

O discurso regionalista foi aceito porque era o caminho de representação do modelo nacionalista. Havia, no entanto, o intuito de superá-lo a partir do momento em que o projeto de unicidade cultural mais representativo do “povo” brasileiro se concretizasse. Nas artes, esse discurso é propagado pelos modernistas, que incentivaram a formação desse modelo através do resgate das tradições brasileira. O modernismo de Mário de Andrade, Renato de Almeida e outros, “não tinha como tarefa o rompimento com a tradição, como estavam fazendo as vanguardas europeias, mas criar esta tradição, instituí-la.” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p.64). A identidade brasileira começa a dividir-se entre um espaço moderno e outro tradicional. A cultura popular e a busca pela tradição – pelo mito fundador – tornam-se um pensamento entre as elites e intelectuais e o discurso concretiza-se nas instituições.

Percebe-se duas ideias de regionalidade, uma que é observada na vida cotidiana das populações e uma que é propagada por meio de uma estratégia de poder como forma de representação de um ideal sobre a cultura das mesmas populações. No campo da sociologia, podemos considerar a interpretação de Pierre Bourdieu a respeito dessas construções. O discurso regionalista foi tema de alguns escritos do autor no livro *O poder simbólico* (1989) no qual defendeu a necessidade de pensar a região e a identidade regional como um conjunto de representações mentais dos atores, significando:

atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de representações objetais, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores (BOURDIEU, 1989, p. 112).

Utilizados por intelectuais e representantes das regiões como estratégias para conquistarem seus interesses materiais e simbólicos, as lutas por condição de identidade regional buscam inserir uma determinada representação da realidade objetiva em um grupo social. Bourdieu considera essas lutas como casos particulares das lutas pelas classificações, “lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de

impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos.” (BOURDIEU, p.113, 1989) As lutas colocam em jogo o poder de impor uma visão do mundo social de acordo com *princípios de di-visão* que "quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo" (BOURDIEU, 1989, p.113).

Características que são dadas como naturais são nada mais do que um conjunto de imposições arbitrárias, resultados de lutas constantes anteriores pela “delimitação legítima” (BOURDIEU, 1989, p.115). É possível fazer com que um grupo acredite em uma visão única de sua identidade/unidade, a partir do discurso de uma autoridade que, para além de seu reconhecimento, é validado por ser um conjunto de ideias, valores, crenças que já fazem parte da vida dos agentes desse grupo. Ele coloca, nesse sentido, a existência do poder simbólico exercido pelo discurso científico que consagra, portanto, “um estado das divisões e da visão das divisões, é inevitável na medida em que são ferramentas na luta simbólica pelo conhecimento e reconhecimento” (BOURDIEU, 1989, p. 120). A questão regionalista aborda um conjunto de crenças e sentimentos que parecem ser impositivos de forma objetiva ou subjetiva, como por exemplo, o sentimento de pertença. A ideia de região, aqui colocada em evidência por movimentos regionalistas, reivindica uma condição das relações sociais pré-capitalistas, românticas de um passado, oposto ao contexto contemporâneo da estrutura de produção.

Como colocou Durval Muniz, diante do forte discurso nacionalista e de sua subordinação, a reação do Nordeste foi exaltar o passado que gerou uma consciência local fortemente representada na literatura e na música. Os intelectuais regionalistas buscaram trazer esses elementos culturais “raros” como forma de se contrapor a um progresso que poderia afetar as culturais locais. “Os Sertões” de Euclides da Cunha, por exemplo, foi o marco de representação simbólica que buscou glorificar o nordestino como exemplo de nacionalidade diante das ameaças externas. Discutivelmente, purifica e cristaliza o sertanejo ao descrevê-lo como “livre das influências deletérias do litoral e dos cruzamentos raciais com o negro” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 66). O tema do sertão vai ser colocado como uma crítica a toda influência político-cultural externa adotada pelo Estado a partir dos anos 30, em sua tentativa de integração nacional. Euclides da Cunha representou o regionalismo naturalista, tendo seu contraponto através dos modernistas que revisaram o regionalismo dando um caráter para além da espacialidade de seus signos.

Diante desse contexto, consolida-se uma imagem de Nordeste com traços saudosistas e

tradicionalistas. Abandona-se os aspectos naturalistas da seca e abraçam-se a tradição e os eventos históricos regionais como fundamentos de diferenciação. Os artistas locais passam a incorporar em suas obras representações idealizadas do que era o Nordeste e o que deveria ser nordestino. Nesse sentido, vale ressaltar a importância da tese de doutoramento de Eduardo Dimitrov (2013), que observou as nuances nas artes em Pernambuco, considerando as implicações de uma classificação objetiva e imposta que passou a representar o Nordeste.

A análise demonstra que alguns artistas, como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, refutaram a ideia de identidade regional e outros foram contribuintes para o ideário nordestino. A tentativa de retratar a região era de toda forma impulsionada, mesmo que esses artistas tivessem outras formações e colocassem em suas obras referências cosmopolitas ou quisessem fugir desses estigmas. Os críticos locais ou até mesmo de âmbito nacional, enquadravam essas obras com referências regionais pelo olhar do passado e da cultura popular.

Assim, a constante representação de temas regionais não é inteligível apenas por supostos descompassos dos artistas pernambucanos com a história da arte ocidental, nem por escolhas individuais espontâneas, muito menos por uma espécie de vocação “naturalizada”, que levaria todo artista, submetido ao sol forte e às cores locais, a se tornar um polígrafo da terra. Havia entraves estruturais no sistema de produção das artes em Pernambuco que direcionavam os artistas para essas temáticas. A falta de um adensamento consistente do mundo das artes, até talvez meados dos anos 1960, dificultou a relativa autonomização da linguagem artística tal como observada em outras cidades brasileiras (DIMITROV, 2013, p.256).

O apego ao passado nativista e o forte regionalismo impediam novas formas estéticas de surgirem no estado e, ao mesmo tempo, direcionaram o gosto das pessoas para referências locais. O que Dimitrov indica é que Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, entre outros, queriam colocar o regionalismo em contraponto à forte modernização capitalista que “descaracterizariam” a cultura nacional, enfatizando um nacionalismo baseado na tradição e no regionalismo, opondo-se ao cosmopolitismo e aos estrangeirismos dos modernistas. Uma de suas conclusões é que essa visão que implica em um regionalismo e uma cultura popular nativista como fórmula contra os avanços da modernidade não existiu como fenômeno norteador de lutas apenas de Pernambuco. Esse fenômeno ocorreu em diversos países e foi estudado por diferentes autores, segundo ele, eles “compartilham a ideia de que uma característica da Modernidade é a construção de tradições aparentemente arcaicas” (DIMITROV, 2013, p.258). Os costumes tradicionais são, antes de tudo, produtos do mundo moderno. E podem acontecer perdas de signos tradicionais independentemente do desenvolvimento do capitalismo. Esses costumes pré-capitalistas vão naturalmente se modificando ou se perdendo com a modernidade.

Assim, a própria concepção de imutabilidade da tradição é fruto da era Moderna e, portanto, torna-se um tanto paradoxal contrapor, analiticamente, tradição à Modernidade. Dito de outro modo, a busca por elementos identitários imemoriais, persistentes e capazes de aglutinar uma população em torno de uma identidade partilhada foi um processo especificamente moderno, tal como as mudanças nos sistemas políticos, as consequências da revolução industrial, da urbanização e da ampla aceleração da velocidade da vida (DIMITROV, 2013, p.258).

Seriam frutos da modernidade, portanto, toda forma de resgate cultural e toda forma de vanguarda estética e inovação cultural. Em Pernambuco, esses modelos foram de certa forma apropriados entre os intelectuais e adaptados às características locais para reinventar a tradição. Sendo assim, os intelectuais de Recife não se diferenciaram de pesquisadores, como Mário de Andrade, que saiu em busca de conhecer suas “raízes” na tentativa de contribuir com o projeto de nação. Segundo aponta o autor, “Regionalismo, modernismo e nacionalismo estão intimamente ligados” (DIMITROV, 2013, p.259), eles são frutos de um mesmo momento histórico. Gilberto Freyre, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna, entre outros, tinham amplo conhecimento desses movimentos externos e passaram a se conectar com essas ideias que definem a cultura regional como oriunda do “espírito do povo”. Entretanto, o conceito tornou-se uma grande barreira entre os artistas locais.

Os ideais regionalistas propagados por Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Movimento de Cultura Popular reuniram diversos artistas com a intensão de resgatar as tradições e foram difundidas pelas elites intelectuais e artísticas pernambucanas e por agentes do Estado. Essa visão de resgate e valorização da cultura popular foi o início de um processo de *canonização* do que seria uma arte pernambucana representativa por esses atores que movimentavam o campo local.

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 (SOARES, 2016, p.7).

A partir do cânone é que se orientam as convenções de um mundo artístico e seus critérios de beleza e eficácia artística. Na análise de Howard Becker (2010), para a realização e aceitação de uma obra de arte é preciso que exista uma formação, tanto de quem a produz quanto do público que a recebe. Eles precisam possuir uma certa *sensibilidade estética* – o gosto de

um público – para realizar comparações e distinções entre as produções artísticas que consomem. Todas essas qualidades observadas em uma obra de arte parte do desenvolvimento de sua criação e do que Becker chama de convenções, que são um conjunto de normas e padrões relacionados a um determinado mundo da arte, dentro de um contexto histórico específico orientando como os profissionais irão realizar o trabalho dentro do processo de produção além de servirem para identificar o valor de uma obra artística. A legitimação de uma obra de arte, movimento artístico e as convenções, tanto pelo público quanto por quem produz, variam de acordo com o peso da experiência e reconhecimento que aquele modelo adotado terá e de quem o avaliará. Se são pessoas influentes e formadoras de opinião ou as não possuem os conhecimentos sobre uma avaliação artística. Becker demonstra a importância desses mediadores para que se formem opiniões e gostos sobre determinado conteúdo.

Essas convenções artísticas populares orientadas pelo viés do resgate da tradição por instituições, movimentos e tendências artísticas circunscrevem o campo da cultura pernambucana ainda no século XXI. Gostaríamos de observar como esse processo vai sendo absorvido pelas instituições e pelos artistas através de movimentos gestados no campo da música pernambucana como aporte importante para entender os entraves em relação à institucionalização da música brega.

2.2 Processo de formação e instituição: tradição e cultura popular

Pelo debatido acima, o movimento regionalista é pautado pela valorização da cultura popular e do resgate da tradição determinado por intelectuais e pela elite Pernambucana. E, como aprofundaremos mais à frente, o discurso é apropriado também pelos órgãos culturais do Estado, artistas e críticos musicais. Ao contrário do discurso dos intelectuais resistentes às práticas culturais populares urbanas não ligadas aos aspectos tradicionalistas esses movimentos estão alinhados a um projeto modernista como recurso de uma identidade dominante. Portanto, a relação entre formação, instituição e tradição será analisada e manejada para esta pesquisa no intuito de pensar a formação do campo da música pernambucana e a chave da cultura popular.

Raymond Williams (1979) aponta que a hegemonia é um conjunto de valores, práticas e significados que não são necessariamente interligados que passam a ser incorporados na cultura de forma processual. Nesse sentido, compreender os aspectos da tradição, instituição e formação como integrantes do processo cultural é entender como ela opera, no caso desta pesquisa, no campo da cultura pernambucana. Para isso, ele advoga que o conceito de tradição

muitas vezes foi interpretado pela leitura marxista, como parte da superestrutura⁵ como “segmento relativamente inerte, historicizado, de uma estrutura social: tradição como a sobrevivência do passado” (WILLIAMS, 1979, p.118). Pensar a superestrutura como determinada e a infraestrutura como determinante serviu de base para o pensamento de um marxismo cultural. O problema dele é a interpretação muitas vezes abstrata e estática da cultura dominante.

A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Mas não se trata, de forma alguma, de um sistema estático, exceto na execução de um momento de unir a análise abstrata só podemos entender uma cultura efetiva e dominante se compreendermos o processo social real do qual ela depende: refiro-me ao processo de incorporação. Os modos de incorporação são de grande importância social (WILLIAMS, 2011, p. 53-54).

Williams advoga que na prática a tradição é a forma mais destacada de um processo dominante e hegemônico em uma realidade cultural. Ela representa sentimentos e crenças que se incorporam de forma objetiva e subjetivamente através de um discurso, e se revela como meio de incorporação poderoso.

O que temos de ver não é apenas “uma tradição”, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural (WILLIAMS, 1979, p.118).

Ao se revelar seletiva, a tradição dá margem para determinadas práticas serem reconhecidas e outras negligenciadas. A hegemonia vai selecionar sua cultura a partir de pressupostos relacionados a uma tradição e a um passado que importa resgatar. É nesse sentido que a tradição é um elemento da organização social e cultural na modernidade, que está a domínio de uma classe. Para além de uma classe específica, acreditamos que ela faz parte da dominação simbólica incorporada desses valores em uma sociedade. Mesmo que movimentos de vanguarda disputem, ainda que com um certo nível de reconhecimento, nesses espaços a hegemonia da tradição vai ser sempre mais ativa.

⁵Infraestrutura e superestrutura foram conceitos utilizados por Karl Marx (2007) para pensar a organização a estrutura de uma sociedade. A infraestrutura é a base econômica de uma sociedade representada pelas forças de produção, matérias primas, e meios de produção e os próprios trabalhadores. A superestrutura seriam estratégias de reprodução dos grupos dominantes dos aspectos jurídicos- políticos e ideológico (Escola, Estado, Religião, Artes e meios de comunicação).

É um processo marcante, já que está ligado a muitas continuidades práticas – famílias, lugares, instituições, língua – que são, na verdade, experimentadas diretamente. É também, a qualquer momento, um processo vulnerável, já que tem de, na prática, pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las ou diluí-las, ou convertê-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem, os elementos realmente importantes da hegemonia corrente (WILLIAMS, 1979, p.119).

Utilizar do passado como forma de direcionar o presente e o futuro faz da tradição “poderosa” e “vulnerável”. Ao ser operacionalizada para seleções, ela rejeita as práticas que não lhe interessam e as taxa negativamente de forma a desvalorizá-las. Ao mesmo tempo, a tradição se coloca como vulnerável porque as práticas que são opostas ao modelo proposto pela hegemonia de uma tradição conseguem adentrar nos espaços e sobressair mesmo não sendo aceitas oficialmente. Outro aspecto é acreditar que a tradição seletiva vai se manifestar apenas através das instituições. Acredita-se que elas seriam a forma mais legitimada desse processo, porém, é necessário considerar que ela acontece através das formações e grupos.

esses movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições (WILLIAMS, 1979, p.120).

As instituições – a exemplo, Escolas, Estado e Igreja - tem um grande papel de incorporação na socialização dos indivíduos. A seleção de valores, crenças e condutas são base fundamental e parte de uma hegemonia, mas é necessário diferenciar modos de socialização de um processo hegemônico. Podem surgir conflitos e contradições que não se resolvem apenas como resultantes das instituições. Williams indica que “uma incorporação efetiva é realizada para que se estabeleça e mantenha uma sociedade de classes. Mas nenhum treinamento ou pressão é realmente hegemônico” (WILLIAMS, 1979, p.121). Ela só se torna efetiva a partir do momento em que existe uma identificação do indivíduo/sociedade com as condições hegemônicas.

Para uma cultura ser efetiva, é necessário considerar os movimentos e grupos – tendências musicais, artísticas, intelectuais – em sua volta que podem vir a ter um alcance muito mais amplo que as instituições formais (muitas vezes são contra essas próprias instituições; contra hegemônicos). As formações, tal qual Williams define – movimentos, tendências artísticas – estão desempenhando um papel cada vez mais importante para compreender as relações e processos de especialização do meio artístico. Ao que nos revela, essas formações terminam sendo colocadas como parte do processo e não como definidores do processo

hegemônico na cultura. Baseados nestes conceitos buscamos o entendimento do campo cultural pernambucano, suas formações, instituições e nuances compreendendo a importância fundamental que os movimentos culturais que surgiram ao longo dos anos teriam para direcionar as escolhas governamentais no Estado. O foco está nos atores envolvidos nesse processo de regionalização do campo cultural local e na institucionalização. Porém, ao que indica Williams, será necessário observar mais como opera o movimento regionalista e outros que surgiram no Recife para compreender as disputas e conflitos e as consequências desse processo.

2.3 Tradição e cultura popular

A cultura popular sempre foi utilizada como discurso para um processo de formação e mudança nacional. Foi através dela que a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas, que ela se torna uma ideologia nacional, utilizando de elementos da tradição como discurso político para realização de um projeto de modernização Brasileira. A cultura popular passa por um processo de homogeneização, muito bem mostrado na tese Ana Carolina Carneiro Leão do Ó (2008). A tradição da cultura popular passa a ser incorporada em um projeto da ideologia dominante. Surge também uma reação contrária à música popular urbana, pela via da tradição. Advogamos que é nesse contexto que os movimentos do regionalismo pernambucano estão alinhados com essa mentalidade.

Para Hall (2003) o desenvolvimento do capitalismo industrial impulsionou uma luta envolvendo a cultura feita pela classe trabalhadora e pelos pobres sendo interpretada através do tradicionalismo. O interesse que envolvia a cultura popular era revelado com um projeto de reeducação associado a uma nova ordem social. É nesse contexto que ela é associada a questões tradicionalistas como forma de “luta” e “resistência” e se torna interessante para as classes dominantes colocá-las dessa forma para se apropriar dela e dar concretude ao seu projeto. Ao mesmo tempo, essa tradição também é interpretada como algo conservador e anacrônico. Nesse processo de transformação cultural, marginalizam-se algumas práticas das classes populares e ressignificaram-se outras. No caso do Brasil, a separação da cultura popular tradicional e a urbana fica claro um projeto de seleção do que era possível representar o Brasil e o que era marginalizado. É um trabalho de reconfigurar as tradições.

Elas parecem "persistir"; contudo, de um período a outro, acabam mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem as relações estabelecidas uns com os outros, com seus "Outros" e com suas próprias condições de vida. A transformação é a chave de um longo processo de "moralização" das classes trabalhadoras, de "desmoralização" dos pobres e de "reeducação" do povo (HALL, 2003, p. 248).

Para Hall, não existe um sentido "puro" nas tradições e é na cultura popular que essas transformações são colocadas em prática. Os processos de mudanças ocorridos no sec. XIX e XX são parte da história da cultura popular e alguns acontecimentos mostraram que não existe um segmento autônomo da cultura da classe trabalhadora. A inserção desta na mídia exigiu uma reorganização do capital e da indústria cultural. O pós guerra mudou o relacionamento do "povo" com os aparatos culturais através de sua expansão. Verifica-se, a partir desse momento, uma relação direta destas classes com as práticas de produção cultural dominantes.

O discurso que resulta a partir dessas mudanças muitas vezes está atrelado a um consumo ilusório e passivo das "massas" por produtos da indústria cultural, muito discutido por Theodor Adorno (1983). A exemplo, as dicotomias música séria x música ligeira, música erudita x popular. E esta dualidade também se reflete na própria definição de cultura popular, dividida em dois polos: cultura popular autêntica e cultura popular de massas. Por esta conceituação, apresenta-se uma noção de cultura popular completamente alheia ao processo capitalista industrial.

Seu problema básico é que ela ignora as relações absolutamente essenciais do poder cultural — de dominação e subordinação — que é um aspecto intrínseco das relações culturais. Quero afirmar o contrário, que não existe uma "cultura popular" íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Em segundo lugar, essa alternativa subestima em muito o poder da inserção cultural (HALL, 2003, p.254).

A nosso ver, toda cultura colocada como cultura de resistência, oral e tradicional ainda ativa se faz também pelo desejo desses artistas propagarem suas práticas culturais através dos meios disponíveis de produção e difusão, utilizando-se o sistema de produção atual. Os estudos sobre cultura popular vão oscilando entre esses dois aspectos: da autonomia e submissão ao capital.

Indústria cultural foi o termo cunhado por Adorno, o qual defende que a capacidade revolucionária de transcender a vida através da música foi cooptada por conglomerados industriais e de grandes empresas e tornou a música um produto como outro qualquer, e que funcionava como mecanismo para "manter os homens em linha" (ADORNO, 1983, p. 263). Ao mesmo tempo, uma leitura mais aprofundada de Adorno parecia mostrar que ele estava tentando

demonstrar os processos diante das leis de produção, ao mesmo tempo em que enxergava uma espécie de dialética desse processo.

na produção musical há momentos como o da autonomia da exigência expressiva e principalmente o da lógica do objeto, respeitada pelo compositor, que se devem distinguir das leis de produção de bens para o mercado, leis que entretanto, estão presentes durante toda a época burguesa e se infiltram veladamente até nos momentos estéticos sublimes” (ADORNO,1983, p.264).

Para Adorno, o gosto e a valoração de uma arte atribuída pelos sujeitos desapareciam diante desse processo em uma sociedade de produtos padronizados e conhecidos por todos, através de condicionamentos impostos pela indústria. O aspecto da perda da autonomia reivindicado por Adorno, analisada nos elementos de uma música do entretenimento, parecia ser um dos fatores que faziam pessoas aceitarem suas condições de vida no mundo capitalista. A música popular, para ele, tem relação direta com um processo de *standardização* (ADORNO,1994), padronização na estrutura musical, onde o elemento do reconhecimento seria chave para que essa música pudesse ser aceita. A visão de Adorno não permitia enxergar novas dinâmicas, com a perda da aura na obra de arte (BENJAMIN, 1994), nem conseguia ver o consumidor como um agente ativo dentro do sistema capitalista. A escuta, o lazer e o gosto, são todos condicionantes de um indivíduo sem voz.

Mas a teoria adorniana foi lida de diversas formas, e o conceito de indústria cultural⁶ também foi repensado. Gabriel Cohn (2008) trabalhou a ideia de *multidimensionalidade* do conceito e demonstrou que tanto a música quanto a indústria se desenvolvem por dinâmicas nas quais ambas não são atingidas por completo de acordo com as particularidades de cada uma. Por exemplo, o desenvolvimento da música vai perdendo características autônomas em contato com as regras da indústria. Do mesmo modo, a indústria não consegue cooptar todas as dinâmicas envolvidas, tanto na produção quanto no impacto da audição das músicas populares. A perda de autonomia passou a revelar os processos envolvidos na constituição da música e na forma como os indivíduos possuíam funções para que uma obra de arte pudesse acontecer.

Dentro do contexto mais geral da cultura popular, é problemático pensar que a classe trabalhadora é um agente passivo diante de um consumo cultural dominado pela comunicação,

⁶De acordo com Cohn, o conceito de indústria cultural é uma criação de Adorno e veio para dar completude ao termo indústria cultural de massas. Segundo ele, Adorno queria demonstrar que as massas, naquele momento do desenvolvimento da indústria, estavam sendo geridas por formas organizadas pelo capitalismo que se tornariam as formas culturais mais difusas e seriam uma forma de controle das próprias massas, que não eram mais vistas como produtoras, mas apenas consumidoras desses produtos culturais.

industrialização e propaganda. Mesmo considerando a forte influência que estes elementos da modernização têm sobre os agentes, é importante questionar a ideia de passividade da classe popular. Bourdieu considera no seu livro *A distinção* (2017) que nas classes populares o que fica evidente – mesmo sendo tão frágil empiricamente – é um *habitus* e gosto que se desenvolve pela “necessidade” e pela “aceitação do necessário.” (BOURDIEU, 2017, p. 350)

Ainda de acordo com o autor, “a submissão à necessidade leva a uma estética pragmática e funcionalista” (BOURDIEU, 2017, p.353), com recusa da arte pela arte e busca da praticidade e funcionalidade que se tornam impositivas através da condição econômica e social que lhes é conferida e modelada por escolhas e gostos “simples” e “modestos.” O *habitus* dessa classe é colocado por Bourdieu como “ajuste às oportunidades que está na origem de todas as escolhas realistas que, baseadas na renúncia a lucros simbólicos[...]reduzem as práticas ou objetos à sua função técnica” (BOURDIEU, 2017, p.355). O *princípio de conformidade* é a única norma explícita do gosto popular que aponta uma advertência contra o desejo de se distinguir através da identificação com outros grupos e é a consequência do efeito de clausura. Para as classes populares as possibilidades são menores e os seus universos são homogêneos.

A chamada à ordem mais implacável, sem dúvida suficiente para explicar o extraordinário *realismo* das classes populares, é constituída, sem dúvida, pelo efeito de clausura exercido pela homogeneidade do universo social diretamente experimentado: não existe outra linguagem possível, nem outro estilo de vida, nem outras relações de parentesco. O universo dos possíveis está fechado. As expectativas dos outros são outros tantos reforços das disposições impostas pelas condições objetivas (BOURDIEU, 2017, p. 357).

Em Bourdieu, o universo dos possíveis só se coloca fechado quando ele fala das classes populares, mas isso se torna complicado quando as classes populares podem estar em constante transformação. Para Hall, existe sim uma penetração sob as contradições de processos de incorporação interna de sentimentos dessas classes populares. Encontram espaços de reconhecimento ao que se identificam, mas não aparecem de forma impositiva.

Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2003, p.255).

Outra conceituação importante observada por Hall é a categoria “povo.” É a ideia de que tudo que é cultura popular é produzido dentro dessa definição. Porém, ele advoga que não se deveria colocar em uma única conceituação todas as práticas de uma classe. O que estrutura esse pensamento é a tentativa de colocar como oposição as coisas do “povo” e as coisas da classe dominante. Essa descrição sempre será falha devido às mudanças que ocorrem dentro dessa dualidade categórica. Ainda assim, tal forma de organizar as categorias se baseia não por essas mudanças, mas pelas instituições e formações que reforçam essas diferenças. O importante para Hall, é observar o processo em que as relações de domínio e subordinação aparecem. Definir cultura popular “em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p. 257) e reconhecer que as formas culturais em geral são contraditórias.

O processo de compreender como atua a tradição seletiva reflete como funciona a cultura: o que pode servir como tradição e o que não pode. Diante do exposto, entraremos na composição do campo musical pernambucano através de seus movimentos buscando observar as tensões surgidas através da chave do debate sobre o que é legitimado ou não cultura popular pernambucana analisando a influência desses movimentos nas instituições e na produção cultural a partir de categorias criadas através de matérias de jornais relacionadas à institucionalização do brega.

3 ASPECTOS GERAIS DO CAMPO DA MÚSICA PERNAMBUCANA E A INSERÇÃO DO BREGA.

3.1 Caminhos metodológicos da pesquisa

Para investigar as problemáticas em torno da institucionalização do brega, optamos pela análise de dados. A partir da coleta e análise de letras de música, textos jornalísticos e estudo da legislação pertinente, pretendemos localizar o gênero e investigar as relações entre o campo musical e as políticas estatais.

Ora, os primeiros incômodos que surgiram antes mesmo do embrião desta pesquisa se relacionavam às políticas culturais do carnaval de Recife e às “polêmicas” sobre a omissão do brega nos palcos da festividade, bem como ao desenvolvimento desse debate com o advento da *Lei do brega*. Portanto, o primeiro caminho percorrido foi ir diretamente no documento da *Lei do brega* e realizar uma pesquisa mais geral dos editais de convocatória do carnaval. Para compreender a institucionalização, era preciso revisitar o momento de aprovação da lei através da análise de documentos. Era necessária a reconstrução de uma *dimensão temporal* “porque possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural.” (CELLARD, 2008 p. 295). Além de que, “o documento permite acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social.” (CELLARD, 2008 p. 295)

Então, realizou-se a pesquisa em primeiro lugar da Lei nº 14.679, de 24 de maio de 2012 (disponível no site <http://www.alepe.pe.gov.br/>), que garante a cota de participação de manifestações culturais “genuinamente” pernambucanas em eventos do Estado. Logo após, pesquisamos sua atualização, a Lei nº 16.044, de 16 de maio de 2017 que inclui o brega dentre os gêneros contemplados como expressão da cultura popular pernambucana nas festividades do Estado. Essa lei passou a ser chamada pelos jornais de *Lei do brega*. Para análise das convocatórias do carnaval, selecionamos o ano de 2017 até 2020⁷ como pertinentes para o objeto de pesquisa em questão.

A partir das leis e das convocatórias do carnaval, partimos para uma extensa coleta de matérias de jornais com intuito de perceber a presença do brega no campo jornalístico e como foi construído o debate sobre a aprovação da *Lei do brega* feito pelo campo da música pernambucana através dos jornais. Definimos os três principais jornais em funcionamento no Estado: Diário de Pernambuco, Jornal do Comércio e a Folha de Pernambuco e realizamos as

⁷ Disponíveis em: <http://www.cultura.pe.gov.br/editais>

pesquisas das matérias através do banco de dados desses jornais. Utilizamos as seguintes palavras-chave: *Regionalismo, Tradição, Cultura Popular, brega, Lei do brega, Carnaval Multicultural e Pernambucanidade*. Coletamos inicialmente 50 matérias, que vão de 2016 – pouco tempo antes do surgimento da lei, momento do conflito em torno do brega fora do carnaval – até matéria de fevereiro de 2021 que teve como temática as relações entre o passinho e o frevo. Apenas 24 matérias foram selecionadas como as mais relevantes que dialogavam diretamente com a problemática da institucionalização.

As análises são direcionadas às polêmicas sobre a exclusão do brega no carnaval e os debates realizados em torno da *Lei do brega*. Com esse recorte, também pretendemos analisar a representatividade do brega nos espaços jornalísticos e o debate sobre cultura popular pernambucana presente nas matérias – por exemplo, nas falas dos atores que foram convocados a tratar sobre o tema.

Algumas categorias foram definidas na pré-análise das matérias em torno dos temas que circunscreveram o debate sobre a institucionalização do brega. As matérias foram selecionadas de forma a evidenciar os diferentes atores em disputa dentro do campo da música e as disputas no campo político com o Estado.

Em paralelo, revisamos a bibliografia escolhida desde o início do projeto, a qual inclui Pierre Bourdieu, Becker, Stuart Hall, Raymond Williams, Eduardo Dimitrov, Thiago Soares, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, George Yúdice, entre outros, com o intuito de realizar os caminhos teórico-metodológicos para interpretação e análise dos documentos selecionados. Pretendíamos discutir, de forma geral, a institucionalização do brega a partir de disputas no campo musical pernambucano, sob olhar da teoria dos campos de Bourdieu e partindo desta para pensar questões sobre a influência do regionalismo em Pernambuco, cultura popular, tradição, instituições e formações.

Além dessas leituras, foi necessário um aporte bibliográfico sobre a formação e desenvolvimento do campo da música em Pernambuco, como primeiro passo metodológico para realizar um panorama mais geral do que era o campo e quais os principais atores. O livro de José Teles, *Do frevo ao mangubeat*, foi fundamental para que pudéssemos ter uma visão mais ampla do campo. Vale ressaltar, o autor não trata em nenhum momento da música brega. Ou seja: O brega não estava entre os movimentos e gêneros destacados como representantes de música genuinamente pernambucana. Ainda assim, o livro foi importante para compreender os funcionamentos de movimentos como o Movimento Armorial, Tropicalismo nordestino e Mangubeat e , bem como a importância do frevo e de outras manifestações musicais.

Também destacamos o livro-reportagem *Arte Popular e Dominação*, que faz uma discussão geral da relação entre arte popular e Estado e enfatiza o debate sobre Cultura popular e tradição através de alguns atores e movimentos importantes de 1961 até 1977. Trechos do encarte do primeiro disco do Quinteto Armorial que se intitula *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974) foram selecionados para que entendêssemos melhor os elementos-chave do Movimento Armorial, das sonoridades e estéticas valorizadas. O vídeo *O Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*, criado pelo professor e escritor Jomard Muniz de Britto ilustra as tensões com o Movimento Armorial e a chegada da música pop/rock em Recife através do Tropicalismo. Alguns trechos de músicas do MC Troia e da banda Sentimentos contribuíram para o debate sobre sexualização nas músicas do gênero. Também utilizo de imagens do *Instagram* para realizar um debate recente sobre a utilização do passinho nas campanhas para prefeito do Recife.

3.2 O apego ao tradicionalismo: formação do campo da música pernambucana

“Os músicos do Quinteto Armorial poderiam ter partido em busca de dois caminhos fáceis: limitar-se, por um lado, à boa execução convencional da Música europeia, tradicional ou "de vanguarda", e procurar, por outro lado, o fácil sucesso popular, tocando, à sua maneira, "baiões" comerciais. Não o quiseram. Convencidos de que a criação é muito mais importante do que a execução, preferiram a tarefa mais dura, mais ingrata, mais difícil e mais séria: a procura de uma composição nordestina renovadora, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro, criado para um conjunto de câmara, apto a tocar a Música europeia, é claro - principalmente a ibérica mais antiga, tão importante para nós - mas principalmente apto a expressar o que a Cultura brasileira tem de singular, de próprio e de não europeu” (Trecho do encarte do primeiro disco do Quinteto Armorial)

Esse texto de apresentação do grupo Quinteto Armorial, escrito por Ariano Suassuna na contracapa do primeiro LP, revela como a música que fez parte do Movimento Armorial foi criada. O movimento Armorial foi fundado em 18 de outubro de 1970, por Ariano, até então diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco. Escritor e teatrólogo, pensou no Movimento Armorial com o intuito de criar uma arte erudita a partir das “raízes” da música popular nordestina. Contava com o apoio da Prefeitura do Recife já que era Secretário de Educação e Cultura. Precedente ao Movimento Armorial, Ariano também fez parte de outro grande movimento de “resgate da cultura popular” pernambucana que ficou conhecido como MCP: Movimento de Cultura Popular (1961-1964). Fundado pelo então prefeito do Recife, Miguel Arraes, tinha o objetivo de:

Difundir um programa educacional, onde a alfabetização de crianças e adultos deveria ser programada, segundo seus estatutos, para “*eleva o nível cultural dos instruídos para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas*” e “*ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social*” (MAURÍCIO; CIRANO; ALMEIDA, 1978, p. 17, grifos nossos).

Além do foco na educação, o MCP teve forte influência no campo da cultura através da criação do *Departamento de Formação e Cultura* cuja missão era “interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular,” pelo incentivo de pesquisas folclóricas e eventos culturais em praças nas periferias. O movimento foi liderado pela intelectualidade de esquerda de Pernambuco e incentivado pelos órgãos do estado. No livro *Movimento de Cultura Popular: Impactos na sociedade pernambucana* BARBOSA sugere que:

Uma das divergências internas [do MCP] que causou maior constrangimento foi quanto ao uso da cartilha: Paulo Freire afastou-se do MCP, pois ele rejeitava a ideia da cartilha, porque “domesticava” e representava rígida separação do processo educativo entre os educadores, que haviam elaborado a cartilha, e os educandos, entendidos como objeto da ação desenvolvida para ensinar-lhes alguma coisa. Esse fato está confirmado no depoimento de Silke Weber (2004), a qual lembrou, ainda, que, na concepção de Paulo Freire, o educando deveria assumir a autoria das próprias opções, apesar de não serem as mesmas do seu educador (BARBOSA, 2009, p. 225).

Ao mesmo tempo em que o movimento teve grande importância pra educação nas comunidades locais e através da difusão da cultura popular e colocou professores, intelectuais, estudantes e artistas como seus propulsores, havia claro direcionamento e centralização de suas visões acerca da cultura. Queria incentivar uma emancipação do “povo” através de uma arte que eles consideravam como fundantes das autênticas “raízes brasileiras”. Pelo que indica a série de reportagens no livro *Arte Popular e Dominação* (1978), o MCP, ao evidenciar essa visão, parece ter reforçado a manutenção das desigualdades e da dominação dessas elites intelectuais sobre a população à qual era direcionada. Apesar das existentes divergências com Gilberto Freyre, que era contra a “ideologia de esquerda” direcionadora do movimento, o regionalismo e a tradição por vias folclóricas eram defendidos pelo movimento. Acreditavam na espontaneidade e pureza da arte popular.

Ariano Suassuna direcionou os movimentos e coordenou projetos e incentivos culturais baseado nessa mesma visão. A partir desse momento, Ariano se aproxima ainda mais das vias institucionais do estado e propaga suas ideias por meio de políticas culturais. Nesse contexto, o Tropicalismo surge no Brasil e em Recife, ao mesmo tempo em que as guitarras e a indústria cultural crescem no país e no estado. Esses acontecimentos provocam conflitos internos dentro

do campo cultural pernambucano. Segundo José Teles (2012), enquanto a gravadora Rozenblit⁸ apostava fortemente no regionalismo de Gilberto Freyre e a companhia investia no resgate da música do “povo” através da tradição⁹. No entanto, até Capiba, expoente da música regional, rendeu-se à mistura de estilos musicais e fez gravações nas quais mesclava o tradicional frevo e a bossa nova, desagradando os mais apegados ao frevo raiz.

No dia 19 de abril de 1968, surge o *1º Manifesto Tropicalista Nordestino* e, logo após, o *Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*. Liderado pelo professor e escritor Jomard Muniz de Britto, pelo jornalista Celso Marconi, entre outros, os manifestos chocaram as elites e mexeram com as questões culturais locais: lançaram movimentos de vanguarda na tentativa de romper com os “padrões”.

Recife de todas as antecipações e primazias. Do bacharelismo, do humanismo, do cosmopolitismo[...]recife de todos os ecletismos e pluralidades, do fascismo ao burocratismo modernizado. [...]Quem gosta de miséria é intelectual, o povo mesmo quer luxo e brilho no carnaval (trecho do inventário do Feudalismo Cultural Nordestino, 1968)¹⁰.

De tom completamente irônico, o inventário se posicionava contra essa elite que não aceitava “estrangeirismos” e que estava “enterrando a cultura nacional”. Com o Tropicalismo em ascensão no Recife, o movimento Armorial logo em seguida (1970), veio como reação à “bagunça da vanguarda.” (TELES, 2012, p. 128) Este se revela como o primeiro importante embate, aqui analisado, que acirrou as disputas dentro do campo da música pernambucana. As direções tomadas pela música armorial objetivavam o resgate de fontes sonoras sertanejas e buscavam uma releitura através da música erudita, “sem que esta, no entanto, e ao contrário do nacionalismo modernista de Villa-Lobos, ‘calasse’ a polifonia, a identidade e maneira particular do sertanejo se comunicar através da música” (LEÃO DO Ó, 2008, p. 76). Ariano Suassuna buscava um ideário romântico: através de sua música, conseguiria separar o “puro do impuro.” E é nesse sentido que o seu movimento se posiciona contrário à cultura norte-americana que chegava ao Brasil.

⁸A Rozenblit foi um importante gravadora de discos situada em Afogados-PE que ficou conhecida por impulsionar o frevo e outros ritmos da tradição oral local como coco, pastoril e maracatu. Fechou nos anos de 1980 em decorrência de crises financeiras e prejuízos causados por enchentes atingidas em sua fábrica.

⁹ Foi muitas vezes acusada nas reportagens do livro *Arte Popular e Dominação* (1978) pelos fazedores de cultura de não realizar os pagamentos de gravações que era feitas em seus estúdios

¹⁰Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM&ab_channel=Fragments

A salvação da cultura nordestina e brasileira pela valorização do povo. Mas um povo específico: as comunidades das áreas rurais de algumas regiões do Nordeste brasileiro, como Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Eis, enfim, a história do Armorial. Ele busca a recuperação de melodias barrocas no romanceiro popular, nos desafios dos cantadores, no canto dos aboios e no toque das rabecas. Vozes e instrumentos que se aproximam de alguma forma dos instrumentos (sobretudo viola, violino, violão e flauta transversa) que caracterizara o barroco musical (LEÃO DO Ó, 2008, p. 79).

Essa busca do folclore como forma de proteger a identidade nacional-popular foi também um elemento antagonista diante de um cenário em que a indústria cultural se fixava no Brasil. Conforme aponta Marília Paula dos Santos (2017), o Movimento Armorial conseguiu se destacar em um cenário de ditadura militar devido ao seu alinhamento com o Governo e a atuação de Ariano em órgãos de cultura. Ao mesmo tempo, disputou o campo com os tropicalistas, com o rock e com a música contemporânea que começava a surgir no Brasil e também em Pernambuco.

a partir dos anos noventa, as identidades representativas de setores que estavam à margem começam visivelmente a irromper. Além disso, com as diversas mudanças que vinham ocorrendo em vários setores, inclusive no econômico, começam a surgir novos perfis de consumidores, e claro, isto acaba alcançando o mercado fonográfico brasileiro, que conseqüentemente também sofreu modificações. O que, por sua vez, provocou transformações, pelo menos simbólicas, na visão da música nordestina. É possível perceber que as representações que estão relacionadas à ideia de nação vão incorporando as mudanças sociais através das novas versões modernizadas, da época, de gêneros brasileiros como forró, pagode e sertanejo. Isto, por sua vez, acaba sendo um ponto de incômodo para os puristas. Pois estes entendem que a noção de nação está baseada no tradicional, que guarda em si uma essência imutável (BEZERRA, 2013, p. 202-203, apud SANTOS, 2017).

É nesse contexto, utilizando-se das chaves interpretativas e metodológicas de Bourdieu, que o campo da produção se divide em campo de produção erudita e da indústria cultural. Essa divisão está relacionada à produção de bens culturais que é destinada “a um público de produtores que também produzem para outros produtores, e o campo da indústria cultural que produz para o grande público sendo ele uma parte não intelectualizada das classes dominantes ou para as demais classes.” (BOURDIEU, 2015, p. 105) O campo de produção erudito, ao focar apenas em determinado público, gera uma situação de distinção cultural pela negação de tudo que é externo a esse campo. Quanto mais poder um campo de produção erudita tiver para definir suas normas de produção, de avaliação de seus produtos e como atuar em relação às normas externas, mais autonomia o campo terá. Muitas vezes o grande público se torna uma ameaça à consagração desse campo musical e provoca a negação dos atores consagrados com receio da perda de legitimidade cultural no campo.

Nas décadas de 1970 e 1980, o movimento tropicalista no nordeste se prolifera e ganha visibilidade nacional com Geraldo Azevedo, Alceu Valença, entre outros. Logo após, a cena musical de Recife entra em uma espécie de marasmo cultural. Nesse processo de mudança cultural e formação de um campo da música pop brasileira, queremos dar destaque: 1) ao surgimento do Mangubeat; 2) às lutas que foram travadas dentro do campo da música pernambucana; 3) ao campo da música popular periférica que vai se desenvolvendo paralelamente às efervescências musicais do movimento mangu. Ariano Suassuna e Alceu Valença possuíam estéticas e ideias diferentes, mas eram ambos figuras estabelecidas dentro do campo da música pernambucana de destaque no campo institucional e midiático. Foram eles os que guiaram as políticas institucionais e culturais do estado por muito tempo. E foi através do Mangubeat que “questionam-se as noções sobre Nordeste e Recife surgidas de movimentos oficiais anteriores como o Armorial, bem como constitui-se uma outra identidade cultural sobre a região, a qual teve ampla divulgação para a mídia nacional e internacional” (LEÃO DO Ó, 2008, p. 93).

O cantor e jornalista Fred 04, vocalista da banda mundo livre S.A, se colocou em oposição direta aos cânones da música que até os anos 90 eram os principais representantes da música local. Foram questionados pelo cantor, à época, por não estarem fazendo mais nada significativo para a música local. É nesse cenário que o Mangubeat traz dois pontos relevantes dentro do campo e para compreender a música contemporânea na América latina em geral, conforme colocadas pela LEÃO DO Ó (2008): uma é a relação que a música pop continuou mantendo com as tradições populares, antagônica à visão paternalista de Ariano Suassuna sobre a cultura popular e outro é observar as diferenças entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. O confronto entre o Movimento Armorial e o Mangubeat representa as oposições nas formas de utilização dos elementos da música popular: um através da música erudita e outro pela via da cultura pop.

O propósito do mangubeat era confrontar a utilização da cultura popular pela elite cultural, transformando-a em uma cultura erudita. A reação de Ariano Suassuna foi imediata e as diferentes visões sobre a cultura popular incendiavam as lutas pela legitimidade dentro do campo. Além de Fred 04, o seu principal opositor foi Chico Science. A briga não durou muito tempo: após o sucesso do movimento fora do estado, ele passou a ser financiado pelos órgãos estatais e apoiado pelo próprio Ariano Suassuna.

O mangubeat realizou uma mudança estética em relação aos movimentos que até então fizeram parte da história do campo pernambucano. Seus principais atores não faziam parte da

elite da cultura local e buscavam evidenciar as vivências dos bairros periféricos da cidade. Tinham um posicionamento político contrário ao marasmo e às desigualdades sociais que se impregnavam no estado. Sonoramente falando, buscaram inicialmente dar protagonismo às manifestações culturais populares para que existisse um diálogo dessas manifestações com o mundo contemporâneo. Colocaram a cultura afro em diálogo com o rock, hip-hop e a arte pop. Se colocavam como um contraponto em relação à visão romântica da cultura popular.

Apesar de todos esses agentes terem uma relação direta com a informação pop, a cultura popular entra como influência ou referência à medida que essa nova sensibilidade estética tenta negociar, e não confrontar, desprezar ou copiar, o simbólico da identidade pernambucana. [...] Esses artistas e produtores não foram mergulhar nas tradições populares de um Nordeste mítico. Eles foram e são perpassados pelas experiências simbólicas com a identidade local (LEÃO DO Ó, 2008, p. 108-109).

Os atores do movimento mangue não faziam parte da elite e evidenciavam um caráter periférico, ao mesmo tempo, construíram sua legitimidade, primeiramente através da mídia e dos críticos culturais e, posteriormente através do Estado que incorporou o movimento à identidade pernambucana. A utilização da ideia de diversidade cultural, do *multiculturalismo* como vetor de políticas culturais incentivadas pelo estado, tornou possível a incorporação do movimento, que terminou sendo encarado como gênero musical, por vias institucionais e simbólicas no campo pernambucano. Nesse sentido “o problema é que o Mangue beat envelheceu em sua absorção pelo discurso político e percorreu dessa forma as instâncias públicas se estabelecendo como influência simbólica determinante. O Manguebeat terminou se aproximando do Armorial ao adaptar os ritmos e simbologias da cultura popular e também reproduzir alguns estereótipos sobre a cultura local, mas se afasta ao abrir espaço pra gêneros e manifestações antes esquecidas (LEÃO DO Ó, 2008, p. 188).

O manguebeat deu visibilidade para diversos aspectos da cultura nordestina, colocou os grupos de maracatu, os folgedos, a ciranda em evidência nas festividades promovidas pelo Estado, gerou políticas públicas voltadas para cultura popular, mas pouco foi feito por essa cultura fora desses espaços. A formação do campo da música em Pernambuco vem sendo tensionada em diferentes épocas e propostas contidas em cada movimento que borbulhou no estado. Mas os elementos em comum de todos esses movimentos estão na forma como foram criadas as categorias de cultura popular, regionalismo e tradição. A visão sobre a cultura do povo foi estruturada e selecionada ora pelos rincões da elite pernambucana, ora por jovens que, “anteados” a tudo que acontecia fora do Brasil, ressignificaram a música pernambucana.

Ao mesmo tempo em que o manguebeat acontecia e se consagrava dentro do campo da música local, outras músicas populares estavam ganhando espaço nas periferias de Recife. Completamente alheio ao movimento de enfrentamento ou de contracultura, o gênero brega vai se consolidando, inicialmente fora do centro, da indústria, da chancela do Estado e dos mediadores culturais dentro do campo musical e midiático. Primeiro com o cancionero romântico da primeira fase, das bandas de brega pop dos anos 2000 e da fusão ao funk com o bregafunk. É a fusão de músicas de origens periféricas populares que tocavam nas rádios e nos programas de televisão, que representavam vida cotidiana de mulheres e jovens através de decepções amorosas, suas realidades e seus momentos de festa.

Um gênero que parece ter sido apagado da história oficial da música pernambucana por um bom tempo. Procuramos em memórias matérias nos sites oficiais do Governo e praticamente não encontramos material que contasse a história do gênero. A música brega vai encontrando espaço nos anos 90 através da venda de shows em casas de realização de eventos de forró e pagodes. De acordo com Thiago Soares (2017) sua “institucionalização” começa a partir dessas casas de shows e da relação com produtores de bandas de axé e pagode. Aos poucos ela ganha o espaço midiático, invade o centro e os bairros mais abastados do Recife e começa a gerar incômodos. Atores importantes da cena mangue, alguns jornalistas e o Estado começam a se posicionar contrários ao gênero. A negação da presença do brega nas festividades e nas políticas públicas geraram debates nas mídias e redes sociais. Independentemente do debate, o gênero consegue sobreviver completamente fora da cadeia da música regional local, com a criação de seus próprios métodos de produção e difusão através dos carrinhos de CDs pirata e posteriormente através das redes sociais – sempre com a divulgação de suas músicas de forma gratuita através de blogs e vídeos em serviços de streaming. Considerando esse cenário, desejamos abordar de modo mais aprofundado o processo de institucionalização do gênero e as disputas dentro do campo da música pernambucana.

3.3 A sonoridade incômoda da música brega

Entender a complexidade de um processo cultural para Raymond Williams é compreender historicamente e a cada contexto as inter-relações dinâmicas entre movimentos e tendências e não apenas seus processos variáveis e suas definições sociais. Também se trata de apreender como elas se relacionam com o processo cultural completo e não somente com o

sistema hegemônico, que é seletivo e abstrato. Uma análise por diversas vezes seleciona a importância de alguns movimentos representantes de uma época, tanto como forma de evidenciar determinados fenômenos culturais, quanto para excluir ou ocultar outros dentro do contexto geral do campo cultural analisado. O significado de um objeto cultural deve ser inferido a partir do campo em que ele está inserido e não do objeto em si. Ele é o resultado de lutas travadas entre classes nesse campo e que assume diversas facetas que podem variar entre “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação” (HALL, 2003, p. 259).

Ainda temos, decerto, de falar do “dominante” e do “efetivo”, e nesses sentidos de hegemônico. Mas vemos que temos também de falar, e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do “residual” e do “emergente”, que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do “dominante” (WILLIAMS, 1979, p.125).

Para falar da música brega, utilizaremos aqui o aspecto *emergente* como parte do processo da cultura atual em prática no estado de Pernambuco. De acordo com Williams, uma prática emergente dentro de uma cultura se reflete em um movimento, ou nos termos do autor, formação ou tendência artística em que “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 1979, p.126). As conexões entre as práticas artísticas só podem ser entendidas em relação às práticas dominantes. Ao instrumentalizar o conceito do autor para pensar a música brega, não queremos aqui indicar que exista o surgimento de uma nova classe ou de um movimento de desvinculação total com a cultura dominante, mas sim de um método que agencia novas práticas produtivas e estéticas dentro de uma estrutura cultural vigente.

O emergente enfrenta uma inserção no campo de maneira desigual e pode ser alvo de integração da cultura dominante, portanto, “a nova prática não é um processo isolado. Na medida em que surge, e especialmente na medida em que é antes oposicional do que alternativo, o processo de tentativa de incorporação tem início, significativamente. Entretanto, essa tentativa de incorporação da cultura emergente pela cultura dominante não acontece e aquela termina sendo excluída.

O que é excluído pode com frequência ser considerado como o pessoal ou o privado, ou como o natural ou mesmo metafísico. Na verdade, é habitualmente num ou noutro desses termos que a área excluída se expressa, já que o dominante se apossa efetivamente do que é a definição vigente do social. É a essa parte que devemos resistir, em especial. Há sempre, embora em graus variados, consciência prática, relações específicas, habilitações especiais, percepções específicas, que são inquestionavelmente sociais, e que uma ordem social especificamente dominante

negligencia, exclui, reprime ou simplesmente deixa de reconhecer (WILLIAMS, 1979, p. 128).

É nesse contexto que entendemos a música brega como um processo *emergente* dentro do campo da música pernambucana; um gênero que concebe sua história fora das convenções artísticas circunscritas na produção cultural abraçada pelo Estado.

De acordo com Fernando Israel Fontanella (2005), com o avanço da indústria fonográfica no Brasil, principalmente durante governo militar, o termo *brega* começou a ser utilizado para representar uma geração de cantores posteriores a um grupo de artistas que foram taxados como “cafónas.” Fortemente influenciados pela jovem guarda, esses artistas fizeram bastante sucesso no final dos anos 1960 por meio de músicas românticas, influenciadas por diferentes gêneros populares e globais (o rock, a música pop, a discotecagem, o samba, o bolero e a MPB), de apelo popular. Foram representadas por artistas como Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi, Fernando Mendes, entre outros. O final dos anos 1970 foi momento em que a música brega começou a ser entendida como um gênero musical, ligado às classes populares e de baixo valor artístico. A música passou a marcar território em Recife por meio de seu intermediador mais conhecido, Reginaldo Rossi.

Como colocamos no capítulo anterior, é interessante ressaltar que o movimento Armorial e a Tropicália eram os principais movimentos que representavam a cultura local momento da história da música pernambucana. O cantor Reginaldo Rossi – que veio a falecer em 2013 –, representou a primeira fase do brega em Recife, ganhou o estatuto de Rei e, recentemente, também foi intitulado o patrono da música brega¹¹ (ALEPE, 2020). Com o passar dos anos, o Rei continuou a fazer sucesso e novas bandas nos anos 80 surgiram como a banda Labaredas, Só brega e, fora do Recife, cantores como Bartô Galeno na paraíba e Carlos Alexandre no Rio Grande do Norte. Após sua primeira fase, em meados da década de 90 o gênero passa por um momento de estagnação.

No período que se seguiu ao esmaecimento do brega “tradicional”, ondas sazonais de ritmos dançantes surgidos no nordeste do país surgiram e experimentaram sucesso por períodos limitados, formando modas como a da lambada e do axé. Essas músicas uniam influências das mais diversas: a temática romântica do brega com o humor popularesco do “forró de duplo sentido” já bastante conhecido nas regiões; ritmos dançantes caribenhos com arranjos e instrumentos típicos do rock, como a guitarra e o teclado; e a presença de dançarinos com roupas chamativas encenando coreografias sensuais nos palcos (FONTANELLA, 2005, p.22).

¹¹Disponível em: < <http://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=6199&tipoprop=p> >

Por causa dessa lacuna da presença do brega em meios midiáticos, o desenvolvimento da cadeia musical do brega que se deu com surgimento de novos artistas passou a ~~ser~~ acontecer de forma autônoma e, majoritariamente, nas periferias. Fontanella indicou em suas pesquisas que o “movimento brega” foi se consolidando principalmente em Belém do Pará e em Recife. Com o ressurgimento do interesse pela música no final dos anos 1990, o termo que antes era pejorativo ganha novas dimensões de produção e difusão mercadológicas e se consolida como um gênero musical.

Em Belém, a divulgação e consumo do brega acontecem por meio das aparelhagens e da venda de coletâneas e discos piratas em camelôs. Em Recife, essa prática fica por conta dos carrinhos de vendas de CDs¹² piratas que circulavam por toda cidade – incentivado pelos próprios artistas – e das coletâneas de melhores artistas de brega do momento feitas por DJs de música brega reconhecidos pelos artistas e pelo público.

No início dos anos 2000, a “cena” foi se consolidando em Recife graças aos meios de comunicação, principalmente emissoras de rádios e televisão, mesmo que dentro de um espaço ainda muito restrito a programas locais específicos. A chegada das bandas paraenses – em especial a banda Calypso – também foi o momento de consolidação e mudança estética do gênero. O estilo das roupas, das danças, o protagonismo das mulheres cantoras que se reconheciam como “divas do brega” - alusão às divas da música pop mundial - e, por último, a sensualidade, eram características das bandas. Fontanella as classifica como “brega pop,” na tentativa de diferenciar o subgênero do tecnobrega, confusão frequente à época. Discutiremos posteriormente que essa mistura pode indicar a percepção que o campo cultural e as mídias muitas vezes tiveram sobre o brega de Recife, a qual dificultava seu reconhecimento.

Nas suas formas, o Brega Pop difere da música cafona tradicional de diversas maneiras. Em primeiro lugar, está o papel central da dança, essencialmente para ser executada por casais, em que ele se aproxima mais das modas efêmeras como a lambada. Para criar o efeito desejado de uma música dançante e sensual, os músicos brega abusam em seus arranjos de formas provenientes de ritmos caribenhos e do forró, mas utilizam batidas mais aceleradas e da guitarra, influenciados principalmente por referências do rock internacional (NEVES, 2005 apud FONTANELLA, 2005).

¹² Compact Discs.

As bandas que foram influenciadas pelo sucesso nacional da banda Calypso e da cultura pop do início dos anos 2000 eram constantemente impulsionadas por programas de televisão locais. Foram muitas vezes agenciadas pelos apresentadores desses programas, que faziam dessas bandas celebridades nas periferias locais e nas ruas do centro do Recife. São elas: Banda Kitara, Swing do Amor, Vício Louco, Pank Brega, Banda Metade, Brega.com, entre outras. Devido ao sucesso que essas bandas estavam angariando no estado e ao aparecimento de produções facilitadas por meios tecnológicos, surge um novo subgênero de brega fortemente influenciado pela estética e pela sonoridade do funk carioca e de outras regiões do país, nomeado pelos próprios MCs de bregafunk.

A junção com o funk apareceu gradativamente graças às fortes influências que esses jovens cantores e consumidores do funk tinham da música brega através dos bailes.

De acordo com o que pesquisamos, no Grande Recife, as equipes de som que se apresentavam nessas festas eram bem mais modestas, possuíam equipamentos menos potentes, mas animavam os frequentadores com uma estrutura bem semelhante ao que acontecia no Rio. Os bailes tinham os momentos de funk mais pesados que levavam os dançarinos ao êxtase e os momentos em que se buscava baixar a euforia dos dançarinos, antes do final do baile. [...] aproximadamente meia hora de música “lenta”, romântica, “para dançar coladinho”, como recomendava o DJ (JOSEFA GOMES, 2013, p.89).

Com a baixa dos bailes funks por causa de forte repressão policial nos bairros, em meados de 2008/2009 começaram a despontar jovens que tinham carreiras artísticas consolidadas na cena do funk de Recife em parcerias com produtores e bandas do brega. Assim, modifica-se novamente a configuração sonora e estética do gênero.

Primeiro, surgiu o Funk melody através de hibridismos entre cantores de funk e do brega e, ao consolidar a transição dos cantores de funk para o brega, o gênero começa a ter características musicais mais pop, dançantes, aceleradas e feitas para um público jovem. Nessa primeira fase, o bregafunk não teve o mesmo espaço na TV e nas mídias,¹³ mas possuía dois meios de divulgação de suas músicas: a internet, com a divulgação de vídeos em serviços de streaming, postagens em blogs e em comunidades do Orkut; e as carrocinhas de vendas de CDs. O bregafunk foi representado nesse momento por cantores como MC Sheldon, Metal e Cego, MC vertinho, entre outros. Eles trouxeram uma nova estética e sonoridade para o gênero. Mas

¹³Existe alguns momentos cruciais em que o bregafunk aparece na TV. primeiro foi no programa de Regina Casé, Esquenta! em 2013 através da apresentação dos MCs Shevchenko e Elloco e no programa *Encontro* com Fátima Bernades. Em 2016 o subgênero volta a aparecer no programa Esquenta! em matéria com alguns dos principais MCs da cena, MC cego, Sheldon, Tocha e alguns dançarinos de passinho e em 2018 no documentário da Globo Nordeste sobre a história da música brega.

foi o momento em que houve, no estado, uma intensa criminalização das letras de forte teor sexualizado e de duplo sentido, como problematizado por Jaciara Josefa Gomes.

A duplicidade de sentido em canções brasileiras não é fato recente, nem mesmo propriedade de um gênero musical específico. Todavia, essa estratégia linguística só se transforma em polêmica e até em caso de polícia, dependendo de como é construída (se mais ou menos acentuada) e do locutor, o que implica pensarmos ainda no interlocutor (como o cliente, o mercado consumidor) (JOSEFA GOMES, 2013, p.89).

Diante desse cenário, o bregafunk se desenvolve mesmo no contexto de sua exclusão pelo Estado. Os artistas mudaram as temáticas das letras e voltaram a investir em uma estética romântica. Entre 2018 e 2020, o subgênero se torna um fenômeno cultural que invadiu as redes sociais e plataformas de música em *streaming*. Em 2018, nomes como MC Loma e MC Elvis conquistaram o topo de músicas mais ouvidas em plataformas de *streaming* como *Spotify* e *Deezer* e, após o sucesso, se lançaram no mercado nacional. Chamaram a atenção de gravadoras, que abriram as portas para que o bregafunk começasse a ser projetado em âmbito nacional¹⁴ (BENTO, 2018).

O gênero se desenvolveu como uma expressão performática, através de uma *estética da ostentação*¹⁵. Composta pelos MCs e pela dança, chamada de *passinho dos maloka*¹⁶, que em 2019 tomou conta das periferias e do centro do Recife, e viralizou na internet através das mídias e redes sociais e ficou conhecida em todo o país. Foi por meio da dança que as músicas do bregafunk se destacaram nas redes sociais, principalmente no *Instagram* e no *YouTube*, gerando um novo perfil de público interessado pelo gênero.

O surgimento, no Brasil, de gêneros populares periféricos como o brega, o pagode e o funk, afetou diretamente um ordenamento afetivo e simbólico da ideia de nacional-popular definida pela chave da tradição. A entrada das classes populares no sistema de consumo e industrial resultou em práticas artísticas que ressignificaram a chave do popular ou da representação das culturas das classes populares.

Verdade que são expressões dependentes das redes de transmissão simbólicas anteriores, marcadas pela elevada pressão exercida por funções de integração

¹⁴Matéria publicada pelo Jornal Diário de Pernambuco, no dia 28 de abril de 2018, sobre bregafunk alcançar âmbito nacional na industrial fonográfica.

¹⁵Muito ligada à cultura do hip-hop americano dos anos 2000, a estética da ostentação se tornou um subgênero dentro do funk que ficou conhecido como funk ostentação.

¹⁶Dança influenciada pelas danças do Pagode Baiano e do passinho de BH que acarreta em um jogo de coreografias e movimentos com os braços e com a pélvis ensaiados. A dança deu origem aos grupos de dança do passinho e até mesmo de competições de dança entre os bairros da região metropolitana do Recife.

nacional. Mas, atualmente, as estruturas de interdependências funcionais alteraram-se significativamente com a democratização de bens e serviços estatais e com a maior participação da população brasileira em redes do capitalismo industrial e financeiro, envolvendo a participação em mercados culturais (RODRIGUES, 2011, p. 18).

Com o aumento do consumo que vem acontecendo desde o início da década de 2000, os indivíduos passaram a investir na melhoria de sua imagem, e aumento da busca por lazer, principalmente o público jovem das classes populares. De acordo com o Rodrigues (2011), há evidências de que os investimentos emocionais e financeiros desses jovens não são mais considerados de segunda ordem, mas investimentos que os colocam como protagonistas em “jogos” de diferenciação, através da mobilização de recursos para a diversão. Nesse contexto, começaram a surgir novas tendências e formações artísticas atreladas ao aspecto da diversão. Começa-se a evidenciar o protagonismo desses jovens como artistas, produtores e celebridades nas periferias (algumas vezes, a nível nacional) e a perceber a criação de suas próprias relações, legitimações e instituições.

Infere-se que a música produzida no estado encontra disposições estéticas que a afastam da hegemonia da cultura popular folclórica e tradicional ao mesmo tempo que negociam com um tipo de produção musical claramente mercadológica, porém produzida à revelia dos sistemas produtivos hegemônicos ligados, por exemplo, aos circuitos de festivais e que era produzida e “consumida” nos contextos periféricos especialmente do Recife (SOARES, 2017, p. 52).

A produção da música brega em Pernambuco está, portanto, atrelada ao mercado de shows. Buscava-se retorno financeiro através da realização de eventos, inicialmente nas periferias e, posteriormente, em casas de shows nos bairros de classe média de Recife. O brega disputou esses espaços com outros gêneros populares, como o samba e o forró – ao mesmo tempo em que também era influenciado por resíduos desses gêneros que figuravam em suas músicas. A sobrevivência dessas bandas muitas vezes aconteceu por via alternativa à indústria fonográfica e a forma de difusão musical formal de gravação de CDs. As músicas geralmente são gravadas em estúdios caseiros até hoje e divulgadas de forma gratuita, através de blogs ou plataformas de *streaming* de músicas.

De acordo com Thiago Soares (2017) os artistas precisavam de uma rede de DJs, blogs e da própria pirataria, para criar *hits* e serem cogitados para realizar shows. O sistema de impulsionamento da música brega através de produtores de eventos e de bandas de pagode também foi fundamental para que o deslocamento geográfico dessas bandas para locais mais elitizados dentro da cidade do Recife acontecesse. Soares aponta ainda que a legitimação e

consolidação do brega como gênero, como mencionado acima, começou através da criação da Luan Produções e da chegada da banda Calypso em Recife. O mercado de shows aumentou com as bandas de brega pop e a penetração da música brega em espaços da classe média cresceram. Surge então o brega universitário representando por bandas de jovens universitários que pareciam se apropriar e ressignificar a música brega, além de ganharem protagonismo em eventos universitários e pela classe média. Outro fator interessante é pensar a criação de festivais e eventos de brega voltados para um público de classe média. Parece-nos que quando o gênero começou a entrar em círculos de eventos da classe média, ele passou a ser consumido de forma “carnavalizada” e humorística.

Falar do incômodo do brega na música pernambucana é debater os entranhamentos 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 autogestora, 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 a música das “periferias” do apartamento. Nunca da sala (SOARES, 2017, p. 35).

O impulsionamento do brega nesses espaço de classe média ocorreu paulatinamente. Ele se mostra um reflexo da necessidade desses grupos e jovens periféricos de conquistarem um espaço no centro/nacionalmente e a busca constante por reconhecimento. Entendemos como um marco de popularização do gênero em âmbito regional e nacional, a música *Envolvimento*, de MC Loma, que virou o “hit” do carnaval de 2018. Naquele momento, percebemos que a música disputou espaços com as orquestras de frevo e com os shows naquele carnaval. A música não foi abraçada oficialmente pelo carnaval de Recife e Olinda, mas foi contemplada por diferentes classes naquele momento.

Até então o brega sempre foi o “outro” no carnaval e nas festividades locais. A primeira vez que uma atração de brega entrou na programação oficial do carnaval do Recife foi em 2020 através da cantora Priscila Senna, conhecida entre seus fãs como “a musa” e ex-vocalista da banda de grande sucesso no estado, *Musa do Calypso*. Até então, todos os anos as mídias locais relatavam a falta de reconhecimento do gênero perante ao Estado ao excluírem o brega de integrar as festividades. Cabe perceber, como observa Soares (2017) ao citar George Yúdice, as conveniências do brega. Ou seja: uso da cultura brega por instituições.

A conveniência é uma brecha através do qual fenômenos, processos, expressões e experiências se acomodam em suas dinâmicas e institucionalização na tessitura da cena musical. Penso, neste texto, especificamente, a cena brega do Recife, por isso, estou diante de uma cena marcada por um gênero musical. Neste caso, observa-se as conveniências em torno dos usos estratégicos de um gênero musical: sua ocupação dos espaços, legitimação de sonoridades e experiências e seus usos institucionais (SOARES, 2017, p. 88).

Observa-se como o brega vai penetrando em espaços, disputando com outros gêneros e se legitimando aos poucos. Ao mesmo tempo, é importante perceber seu uso por empresários e pelo próprio Estado. No caso desta pesquisa, observamos o andamento de sua institucionalização. Percebemos a concretização desse processo na aprovação da *Lei do Brega* e concomitante acirramento do debate sobre o reconhecimento do gênero como cultura popular.

4 O BREGA AGORA É CULTURA POPULAR PERNAMBUCANA? A MÚSICA BREGA E O CONTEXTO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO PELO ESTADO.

4.1 Contextualizando a *Lei do brega*

No dia 14 de fevereiro de 2017, o deputado Edison Silva (à época filiado ao PSOL e atual PCdoB), encaminhou um projeto de lei que tinha por finalidade incluir o brega na lista de expressões artísticas consideradas “genuinamente pernambucanas”¹⁷. (ALEPE, 2017). A proposta atualizaria uma lei já existente no Estado, que reconhece os ritmos locais como “expressões artísticas pernambucanas.” (ALEPE, 2012) A Lei de nº 14.679 prevê uma cota de 60% dos recursos destinados às atividades artísticas do Estado para artistas e grupos que expressem “a cultura pernambucana.” A inclusão do “ritmo” - como coloca o deputado -, iria disponibilizar a reserva para obtenção de recursos nas realizações de eventos culturais para a população de Pernambuco.

Destaque-se que o ritmo musical denominado Brega está fortemente presente em diversos contextos sociais de Pernambuco. Ainda assim, o ritmo ainda sofre com preconceitos e subclassificações, impostas por setores historicamente dominantes no cenário cultural e musical do Estado. Essa inadmissível rotulagem também abrange o Poder Público, que muitas vezes não presta o devido reconhecimento ao caráter cultural do ritmo Brega, excluindo-o das grandes apresentações e atividades musicais do Estado. A presente alteração vem conformar essa realidade, por meio do reconhecendo da importância musical, cultural e social do ritmo Brega, parte indissociável da cultura pernambucana (ALEPE, 2017).

No texto, o deputado aponta o brega como um *ritmo* de forma ampla. Como dissertamos no capítulo anterior, o gênero brega é um composto de diferentes fases que representam subgêneros em contextos diferenciados. Defendemos aqui reforçar o brega como um gênero musical, pois nos parece ser necessário entender suas subdivisões e, a partir delas, historicizá-lo e contextualizar sua utilização ou exclusão pelas instâncias políticas.

Os gêneros são dinâmicos e instáveis, uma vez que estão sempre tensionados pelas disputas simbólicas em torno de suas fronteiras. [...] longe de serem definitivas ou imanescentes ao universo musical, a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical (PEREIRA DE SÁ, 2017, p.18)

¹⁷. Disponível em: < <http://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=9BD11E7E38B00E36032580C70060410E> >

Assim, nomear o brega como ritmo, no caso da lei, é ocultar as diferentes trajetórias, estéticas e sonoridades acerca do gênero, fatores que condicionam divergências e disputas entre os artistas. Ademais, tal definição legal abre margem para que o poder público possa interpretar e selecionar quais deles farão parte dessa categoria ou não. A ausência dos MCs do bregafunk como representantes do gênero nas fotos da cerimônia de aprovação da lei é indício de uma tomada de posição dos artistas do brega pop e romântico e do deputado Edilson Silva como articulador da lei.

Também subjaz à redação da Lei do Brega a existência de um preconceito dos setores culturais dominantes, tais como o poder público, ao excluir o brega das apresentações e atividades do Estado. Com base no referido texto, no dia 16 de maio de 2017, a lei foi aprovada e publicada no Diário Oficial do Estado de Pernambuco¹⁸. A alteração de lei inicialmente apenas inclui a palavra “brega” entre as outras expressões culturais legitimadas no art. 3º:

Art. 3º Para efeito desta Lei são consideradas expressões artísticas pernambucanas: afoxé, baião, brega, bumba meu boi, caboclinho, capoeira, cavalo marinho, ciranda, coco, forró, frevo, mangue beat, maracatu, mazurca, pastoril, reisado, repente, toré, urso e outros ritmos devidamente reconhecidos pela Fundação de Cultura do Estado de Pernambuco - FUNDARPE¹⁹ (ALEPE, 2012).

A legislação, assim, reconhece o brega como expressão artística pernambucana. A proposta de modificação da lei surgiu de uma disputa institucional que envolveu a Secretaria Estadual de Cultura e a Fundarpe, principais órgãos do Estado responsáveis pela promoção de políticas culturais e pela organização das contratações dos artistas no carnaval. Como foi relatado por Edilson à época da proposta de mudança da lei em publicada pelo próprio site da ALEPE:

[...] “A provocação veio após uma postura discriminatória do Governo”, afirma o parlamentar. Ele se refere à decisão da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) de barrar o ritmo no Carnaval deste ano. Segundo Edilson, essa normativa gerou reação das bandas do segmento, que consideram a expressão musical como genuinamente pernambucana. “Fui procurado, conversei com eles e me convenci de que era possível e necessário inscrever o brega nessa legislação que já existia no Estado”²⁰ (ALEPE, 2017).

¹⁸Disponível em: < <http://www.alepe.pe.gov.br/Flip/index.php?dataatual=diario-oficial-2017-05-17> >

¹⁹Disponível em: < [²⁰Matéria no site da ALEPE, do dia 18 de ago de 2017, sobre o brega ter sido reconhecido como expressão cultural.](http://legis.alepe.pe.gov.br/arquivoTexto.aspx?tiponorma=1&numero=14679&complemento=0&ano=2012&tipo=></p>
</div>
<div data-bbox=)

O deputado se colocou como mediador da classe dos artistas de brega nesse momento, ao apontar a “postura discriminatória do Governo”. A resposta dada pelos Órgãos não evidencia o caráter “discriminatório” apontado pelo deputado Edilson:

Por meio de nota, a Secretaria Estadual de Cultura e a Fundarpe explicam que a decisão de não contratar artistas da cena brega para as grades de Carnaval e São João considerou que o ritmo “não é característico dos ciclos carnavalesco e junino e que os artistas desse gênero têm maior apoio da indústria cultural e dos meios de comunicação de massas e patrocínio para tocar durante todo o ano”. Por sua vez, outros gêneros tradicionais dependeriam da proteção governamental “para que não se percam e deixem de ser repassados para as futuras gerações” (ALEPE, 2017).

O que se coloca em xeque ao analisarmos a resposta da Secretaria Estadual de Cultura e da Fundarpe é que estas apontam o “ritmo” como não característico do que é considerado institucionalmente parte do ciclo carnavalesco e junino, além de indicar que outros “gêneros tradicionais” precisariam de mais apoio do Governo do que o brega. O gênero é visto pelos órgãos como parte da indústria cultural que recebe incentivo dos meios de comunicação de massa. Ainda na matéria da ALEPE, vale ressaltar a acusação de que a lei impulsiona a “pornofonia” e o “machismo”.

“Essas situações não são monopólio da cena brega. Acontece com o rock and roll também”, argumenta Edilson Silva, que diz caber a todos o dever de fiscalizar. “O ritmo sofre preconceitos de determinadas elites culturais, mas isso a gente não resolve com uma norma legal” (ALEPE, 2017).

As acusações acerca dos conteúdos das letras e a pauta moral são uma constante nas matérias que serão analisadas posteriormente. Contudo, cabe aqui observar a necessidade de um debate mais aprofundado sobre esse estigma moral, o qual interfere diretamente na visão que é construída sobre o brega pelos órgãos públicos. Na matéria consta uma fala do cantor Kelvis Duran – associado ao brega pop romântico –, na qual comenta sobre a importância da lei. O cantor destaca que a lei seria importante para dar visibilidade ao brega e para apresentar a música para os turistas em momentos de festividades. Relata: “Precisamos nos apresentar em grandes eventos apoiados pelo Governo para sermos valorizados, não só musicalmente, mas economicamente” (ALEPE, 2017). Na cerimônia de aprovação da lei, participaram apenas artistas do brega pop – mesmo no contexto de crescimento do bregafunk - Michelle Melo, Priscilla Sena e Carlinha Alves como representantes da música brega.

Nesta primeira fase da análise, constata-se que primeiramente a tentativa de inserção do brega na cultura oficializada pelo Estado veio por meio de um político e da necessidade de uma

lei. Além disso, a “inserção” do gênero por vias institucionais é feita de maneira frágil, pois a abrangência do termo incluído na lei gera debates e conflitos dentro e fora do gênero. Observamos um dos desdobramentos desse processo nas convocatórias do carnaval. A festa foi o motivo inicial do surgimento dos debates e da proposta de lei para que o brega pudesse participar dos eventos do Estado. Portando, consideramos a importância do carnaval como agenciador da cultura pernambucana e gostaríamos de compreender seu formato multicultural analisando algumas de suas convocatórias.

4.2 Carnaval multicultural Recife: o efeito da *Lei do brega* sobre as convocatórias do carnaval de Pernambuco.

Segundo Rafael Moura de Andrade (2016), o Carnaval Multicultural “foi um modelo de organização da festa carnavalesca implantado em Recife durante as duas primeiras gestões do Partido dos Trabalhadores na capital pernambucana.” Pautado na política de descentralização, tentou irradiar a festa para os bairros centrais e periféricos da cidade. Os marcadores da descentralização delimitaram diferentes carnavais de acordo com as divisões dos polos e, assim, acentuaram aspectos conflitivos e desiguais. O palco passa a ser o vetor direcionador das festas em contraste com os artistas de chão. “Se antes a disputa se dava entre os trios elétricos e o carnaval tradicional, com o Multicultural o palco passou a ocupar o espaço de oposição em relação às agremiações tradicionais” (ANDRADE, 2016, p. 33). O palco articula diferentes políticas acerca do modelo multicultural:

o diferencial de sua política estava exatamente no fato de que tanto a diversidade quanto a descentralização passariam a ser tratadas como políticas públicas visando sobretudo à democratização do acesso a uma festa estabelecida sob os moldes escolhidos pela administração pública, assim como o protagonismo da sociedade civil no âmbito das políticas culturais. A articulação entre as três categorias acima destacadas dava o tom da política então implementada (ANDRADE, 2016, p. 34).

A ideia da descentralização era uma estratégia política de democratização do acesso de políticas públicas e das festividades. Buscava-se promover uma ideia de unificação da festa e do território. De acordo com o autor, a temática da diversidade se tornou central para políticas culturais a partir dos anos 2000 no Brasil.

Diante deste dado, investigamos o processo de institucionalização do brega utilizando o

carnaval. Este, para além de uma festa, é fator que condicionante no direcionamento de políticas de cultura e elege determinadas expressões culturais como legítimas. Utilizamos das convocatórias do carnaval de Recife entre os anos de 2017 – ano da aprovação da lei da brega – até o ano de 2020.

Observamos que as convocatórias priorizam propostas artísticas “*tradicionais do Ciclo Carnavalesco pernambucano*” nas 12 regiões do estado de Pernambuco. Fica especificado, assim, que serão apenas contratados os artistas que se encaixam nessa categoria. Nos editais analisados, as expressões culturais aceitas na categoria de Cultura Popular são: Afoxé; Banda de pífanos; Bloco lírico; Boi e congêneres; Caboclinho; Cambinda; Clube de bonecos; Clube de frevo; Clube de alegorias; Coco; Escola de samba; Grupo de máscaras; Grupo percussivo; Índios; Maracatu de baque solto e Maracatu de baque virado; Mazurca; Troça; e Urso. As outras categorias analisadas a seguir irão ser modificadas a cada ano.

3.1.2. MÚSICA E DANÇA DA TRADIÇÃO CARNAVALESCA (Palco ou Cortejo): Artistas e grupos de música e/ou de dança ligados à tradição carnavalesca ou que tenham a tradição carnavalesca como fonte de pesquisa no trabalho a ser apresentado.

3.1.4. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (Palco): Artistas e grupos de MPB, Axé, Pop Rock Nacional, Pop e de Forró, desde que, para esta última categoria, ligados à tradição junina ou que tenham a tradição junina como fonte de pesquisa no trabalho a ser apresentado.

Parágrafo Único. Para efeito desta Convocatória, não se enquadram nas categorias descritas acima os seguintes gêneros musicais: Forró Eletrônico, Forró Estilizado, Brega, Swingueira, Arrocha, Funk, Sertanejo e Pagode Estilizado.²¹

O excerto acima faz parte da convocatória do ano de 2017. Destacamos novamente a priorização no item 3.1.2 de artistas e grupos musicais ou de dança que sejam ligados à tradição carnavalesca. O item 3.1.4. indica que as atrações de palco estão na categoria MPB e destaca-se gêneros como Axé, o Rock e o Forró, sendo este ligado às tradições juninas. E por último os gêneros que “não se enquadram” nas categorias acima, indicando assim a exclusão do brega, motivo dos debates que fizeram surgir a *Lei do brega*. Interessante observar a presença do Pop, do Rock e do Axé – este que foi por muito tempo e por diversas vezes hostilizado pelo estado como um gênero que ameaçada o caráter tradicional da festa. As categorias de Cultura Popular e Música da Tradição Carnavalesca são as que possuem a cota mais elevada de recursos do

²¹Disponível em: < <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/Convocatoria-CicloCarnavalesco-2017.pdf> >

Governo. No ano de 2018 os itens iniciais da convocatória seguem o mesmo padrão de 2017, as expressões culturais priorizadas permanecem as mesmas.

3.1.4. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (Palco): Artistas e grupos de MPB, Axé, Pop Rock Nacional, Pop e de Forró *desde que ligados à tradição carnavalesca ou que tenha a tradição carnavalesca como fonte de pesquisa no trabalho a ser apresentado.*

Parágrafo Primeiro. Para efeito desta Convocatória, por não se identificarem com o ciclo carnavalesco, não se incluem nas categorias descritas acima os seguintes gêneros musicais: Forró Eletrônico, Forró Estilizado, Brega, Swingueira, Arrocha, Funk, Sertanejo e Pagode Estilizado.

Parágrafo Segundo. Não serão contratadas atrações artísticas e culturais que expressem conteúdo discriminatório de qualquer natureza.²²

O critério foi modificado apenas no item 3.1.4, com a permissão do Forró e de outros gêneros, desde que ligados à tradição carnavalesca. Percebe-se que o texto não especifica quais gêneros musicais são admissíveis no ciclo carnavalesco e quais não. Cabe aos curadores culturais ligados à SECULT e FUNDARPE selecionarem de acordo com seus próprios critérios. A novidade que surge é o parágrafo segundo, que impede a contratação de artistas e culturas que expressem conteúdo discriminatório. Acharmos relevante frisar este item porque este dialoga diretamente com a posição dos representantes dos órgãos do Estado sobre os conteúdos das letras de brega. Em 2019, houve uma mudança que vale ser destacada:

3.1.5. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (Palco): Artistas e grupos de MPB, Axé, Pop Rock Nacional, Pop e de Forró e outros ritmos identificados como MPB, desde que ligados à tradição carnavalesca ou que tenham a tradição carnavalesca como fonte de pesquisa no trabalho a ser apresentado.

3.1.6. OUTROS GENÊROS MUSICAIS (Palco): Artistas e grupos não contemplados nos itens anteriores, que tenham relação com o Ciclo Carnavalesco.

Parágrafo Único. Serão penalizados, com direito a legítima defesa, inclusive podendo ter suspensão de pagamento de cachê parcial ou total, os contratados que em suas apresentações expressarem apologia à violência e/ou conteúdos discriminatórios de qualquer natureza.²³

Observa-se que o item 3.1.5, referente à contratação de artistas na categoria MPB, sofre uma alteração, com o acréscimo de “ritmos identificados como MPB.” Fica explícito o intento de ampliar o que se identifica convencionalmente como Música Popular Brasileira. Outro fato

²²Disponível em: < <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/Convocatoria-CicloCarnavalesco-2018.pdf> >

²³Disponível em: < <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2019/01/Convocatoria-do-Ciclo-Carnavalesco-2019.pdf> >

novo é a exclusão de item antes presente nas convocatórias anteriores, que nomeava os gêneros que não teriam identificação com o Ciclo carnavalesco, no qual o brega se encaixava. Aparece o item 3.16 “Outros gêneros musicais,” que de forma genérica indica gêneros com identificação com o Ciclo carnavalesco. Além de alteração no parágrafo, que indicava anteriormente a eliminação de apresentações que tivessem cunho discriminatórios.

Desse modo, percebemos uma penalização aos artistas que fizeram “apologia à violência” ou tematizarem “conteúdos discriminatórios. Em que pese estas restrições, percebemos um movimento de abertura às bandas de brega nesse ano: cantores como Michele Melo, Banda The Rossi, bandas de Pagode e de Swingueira marcaram presença, mas com apresentações em polos descentralizados nos bairros periféricos. Ao mesmo tempo, nenhum artista de bregafunk entrou na programação. Por último, analisaremos a convocatória do carnaval de 2020, na qual constam novamente alterações na redação e nos critérios.

5.1.5. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: Artistas e grupos de outros gêneros musicais, desde que ligados à tradição carnavalesca ou que tenham a tradição carnavalesca como fonte de pesquisa no trabalho a ser apresentado.

Parágrafo Segundo. Poderão ser excluídas as propostas que apresentarem material onde seja identificado, no processo de habilitação, apologia à violência e/ou conteúdos discriminatórios de qualquer natureza.²⁴

A categoria MPB volta para o edital, assinalando a aceitação de “artistas e gêneros músicas” em geral, desde que ligados à “tradição carnavalesca.” A revogação do parágrafo segundo representa novamente a exclusão de propostas artísticas com conteúdos discriminatórios. O que acontece como marco para o brega no carnaval de 2020 foi a presença, pela primeira vez, de uma artista de brega no Palco principal do Marco Zero. A artista selecionada, como mencionamos anteriormente, foi Priscila Senna, ícone do brega pop recifense. Ela foi a única representante do gênero.

Do exposto, identificamos nas análises que as modificações nas convocatórias do carnaval desde o surgimento da *Lei do brega* reforçam o caráter excludente em relação ao gênero musical. No tocante às políticas multiculturais do carnaval de Recife, cabe um debate sobre *multiculturalismo*.

²⁴ Disponível em: < <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2020/01/CONVOCATORIA-CICLO-CARNAVALESCO-2020.docx.pdf> >

Para Hall (2003), multicultural é qualificativo e plural. Refere-se às características sociais e problemas governamentais que representam uma sociedade na qual diferentes comunidades convivem entre si e tentam preservar suas características “próprias.” Já o substantivo multiculturalismo, indica estratégias políticas para resolver situações de diversidade em uma sociedade multicultural. O problema do multiculturalismo é que ele se torna uma doutrina política que resume tudo a uma singularidade. De acordo com o Antropólogo Rafael Moura Andrade (2016) o ponto que converge entre autores que pensaram o multiculturalismo muito criticado entre os representantes dos *estudos culturais* é que sua política reificaria as identidades. O “multiculturalismo lido a partir da ideia de reconhecimento proposta por Taylor tenderia a reificar identidades, trabalhando-as a partir da ideia de autenticidade” (ANDRADE, 2016, p. 52). Portanto, os culturalistas embasaram suas críticas através da política de reconhecimento das identidades propondo novas formas pensar as singularidades existentes em uma sociedade.

Para Andrade, as conversas que travou com gestores de cultura indicavam que “tais problemas não faziam parte do repertório da administração pública. E se não o faziam, não era por ignorarem sua existência, mas por terem o foco voltado para a ação, para a prática da gestão” (ANDRADE, 2016, p. 53). Ao mesmo tempo, a ideia de diversidade cultural virou uma marca do carnaval de Recife e, mesmo após mudanças de gestão com a entrada do PSB - Partido Socialista Brasileiro, ainda é o modo de pensar a logística do carnaval.

Valorizar a diversidade cultural, conforme propõe a política multicultural, não significa que todas as manifestações eram legitimadas igualmente. Muito pelo contrário. O discurso político sobre a diversidade significa um recorte ideológico sobre o que é legítimo de representar uma política local que se pretende vitrine. E os conflitos aqui se intensificam (ANDRADE, 2016, p.55).

O discurso que vai dar o tom de seletividade perante a “diversidade” exaltada é o da *Pernambucanidade*. A diversidade aqui era pensada através da cultura local e das manifestações tradicionais ligadas ao caráter regionalista pernambucano, os artistas ligados às apresentações de agremiações terrestres e o palco idealizado de acordo com os valores pensados sobre a cultura popular pelo mangubeat: a relação do Pop com o Popular e os hibridismos culturais, por exemplo. Conforme debatemos no capítulo anterior, a importância das formações dentro de um campo cultural é mais importante que as instituições. As políticas culturais do estado indicam a força que as ideias do mangu exercem sobre a movimentação do campo cultural pernambucano e sobre sua principal festividade, o carnaval.

Em suma, o carnaval multicultural representa a reprodução do pensamento do mangue, do romantismo tradicionalista de Ariano Suassuna e do regionalismo pernambucano como premissas para seleção dos artistas que irão fazer parte da festividade. Acreditamos que essa estrutura organizacional das políticas culturais do carnaval ultrapassa a festa e se repete ao longo do ano em outras festividades como o FIG, São João e outros eventos organizados pela Prefeitura do Recife e pelo Governo Estadual. Observamos parte do impacto da *Lei do brega* na prática através das convocatórias. As modificações descritas suscitaram tensões e debates nos principais jornais locais entre artistas, produtores e organizadores de festivais sobre a aprovação e os impactos da lei. Seguiremos a análise com o escrutínio do debate público que se estabeleceu nas publicações destes veículos.

4.3 O brega em evidência: percepções acerca da institucionalização do brega no jornalismo cultural Recifense.

Matérias jornalísticas são recortes enviesados dos acontecimentos e não reproduções fidedignas da realidade objetiva. Elas são representações evocadas como uma forma de simular determinadas características de objetos, eventos, relações, etc. Ou seja, são uma analogia dos fatos. Segundo definido por Soares:

Representações não são informações pontuais, tão somente. Por isso, o conceito de enquadramento (*framing*) vem sendo empregado para analisar como informações pontualmente corretas e verificáveis podem ser selecionadas, valorizadas, destacadas, omitidas ou atenuadas, relacionadas a outras, em reportagens complexas, de modo a produzirem representações diferentes de uma mesma situação, dentro do limiar de verossimilhança (SOARES, 2006, p.21).

As representações tendem a ser naturalizadas como retrato fiel da realidade. Os indivíduos, grupos e gêneros são enquadrados por esses recortes, que podem contribuir para o surgimento de estereótipos. Através dos enquadramentos dados a determinadas ideias e situações, é possível evidenciar alguns elementos e ocultar outros. Para além de sua capacidade de circunscrever a realidade, vale destacar como o campo jornalístico é dependente do mercado e consegue exercer poder sobre outros campos culturais.

O campo jornalístico impõe sobre os diferentes campos de produção cultural um conjunto de efeitos que estão ligados, em sua forma e sua eficácia, a sua estrutura própria, isto é, a distribuição dos diferentes jornais e jornalistas segundo sua

autonomia com relação as forças externas, as do mercado dos leitores e as do mercado dos anunciantes (BOURDIEU, 1997, p. 102).

Assim, a atuação do jornalista está limitada pela posição do veículo no mercado de mídia e de seu grau de autonomia na produção de informação. Excetuam-se casos em que o poder simbólico é exercido pela autoridade do Estado devido a um interesse no monopólio da informação. Assim como os demais campos culturais, o campo jornalístico depende do mercado, da chancela da clientela e da sua audiência. Isso pode acarretar a diminuição da autonomia dentro do campo, a competição e a vigilância sobre seus concorrentes. A exemplo, uma pauta que ganha destaque e audiência pode ser replicada por veículos concorrentes, com fins de disputar a atenção do público.

Bourdieu aponta também que o poder do campo jornalístico “tende a reforçar em qualquer campo os agentes e as instituições situados na proximidade do polo mais sujeito ao efeito do número e do mercado” (BOURDIEU, 1997, p. 102). O campo do jornalismo cultural atua através dos mesmos mecanismos de mercado, publicidade e marketing. Diferencia-se, contudo, pelo caráter elitista dos temas que retrata, que confere a esta área do jornalismo o poder de indicar os produtos culturais a serem consumido. Segundo Leão do Ó (2008):

o jornalismo cultural é cruel porque a arte, alçada a indicador de consumo e status social, requer alguns eleitos à sua contemplação e divulgação. Estampar a capa dos cadernos culturais ou figurar nas suas páginas internas, mesmo que discretamente, é, para os artistas e produtores culturais neófitos, a garantia de visibilidade e divulgação de sua obra (LEÃO DO Ó, 2008, p. 134).

Para a autora, esse processo pode ser positivo ou não para o campo cultural e para artistas ou grupos que desejam este espaço. É a autonomia que o jornalista possui dentro do campo que vai definir os produtos a serem evidenciados. Essa posição é muito relativa e depende de diversos fatores que vão desde a influência do mercado até a própria idade do profissional – ser jovem sugere maior propensão a entregar as novidades.

Gostaríamos, a partir do exposto, de pensar como o campo jornalístico veiculou o surgimento da *Lei do brega*. Como eles evidenciaram as disputas no campo? Como o debate sobre a institucionalização do brega é veiculado pelos jornais? Por fim, como o discurso sobre o gênero foi sendo construído por esses jornais?

Precisávamos de um recorte de matérias que tivessem relação com aspectos que já foram levantados por esta pesquisa até então. São estes: *Regionalismo*, *Tradição*, *Cultura Popular*, *Lei do brega*, *Carnaval Multicultural*, *Pernambucanidade*, *Movimento Armorial*, *Manguebeat*,

entre outras matérias que deram destaque ao gênero nos jornais (ver Anexo 1). As matérias foram escolhidas dentro do escopo das seções que tratam de música nos três principais jornais de Recife: Jornal do Comércio – Caderno de Cultura; Diário de Pernambuco -Seção Viver; Folha PE – Cultura. Para a escolha, considerou-se a relevância dos veículos para a sociedade local e também a considerável presença de matérias publicadas sobre o brega por esses jornais. Assim, foram selecionadas 24 matérias que se relacionam diretamente com os temas pesquisados indicados acima.

De acordo com Ana Carolina Carneiro Leão do Ó, nos anos de 1990 o caderno C do jornal do Comércio foi o veículo de abertura do jornalismo cultural para a música Pop, em especial o manguebeat, como seu principal veículo de divulgação e impulsionamento do gênero musical. Embora o Diário de Pernambuco tenha renegado o movimento mangue pelo menos até o final dos anos 1990, mudou de postura e passou a disputar o campo a partir de 1997. O caderno C do Jornal do Comercio estampava o movimento em suas capas e diversas entrevistas com os grupos envolvidos. Já o Diário tinha uma postura mais tradicionalista, graças a suas ligações com artistas mais tradicionais do campo cultural pernambucano. Os jornalistas no DP não tinham autonomia para escolher matérias, enquanto no JC foi impulsionada a contratação de jovens que estavam por dentro da chegada do manguebeat e das mudanças no campo cultural.

Embora o Caderno Viver tenha conseguido acompanhar mais de perto e com mais intensidade a cena cultural brasileira nos últimos 7 anos, é o Caderno C, ainda, o lido e identificado pela “garotada”. Isso porque desde o final dos anos 80, o Caderno C se inseria no modelo de suplemento cultural de inovação e modernidade (LEÃO DO Ó, 2008, p. 152).

Deste modo, os jornais terminaram sendo os principais canais de legitimação do manguebeat antes do Estado. Achamos importante evidenciar esse momento dos jornais como forma de pensar como o brega irá ser retratado por eles e a importância da imagem construída por esses veículos para o gênero.

Para a análise, partimos dessas matérias e do método de *categorização*, apontando por Bardin (1998) como método de classificação de elementos característicos através de agrupamentos reunidos em um único título. “Classificar elementos em categorias, impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros. O que vai permitir o seu agrupamento, é a parte comum existente entre eles” (BARDIN, 1989, p. 118). Seguimos esse direcionamento, e os enquadramentos realizados pelas matérias analisadas estão centrados,

conforme identificamos durante pesquisa, nas categorias distribuídas a seguir. A partir das categorias demonstramos essas questões recortadas pelos jornais.

A primeira categoria é a *definição*: Apresentam definições sobre o *brega tradicional*, *brega pop* e *bregafunk*. É possível verificar um direcionamento dos elementos constitutivos do gênero, tais como suas sonoridades, danças e estética. Estes são reiterados por especialistas, produtores, músicos, intelectuais, jornalistas, políticos e representantes dos órgãos do Estado e direcionados pela literatura acerca do gênero brega.

A segunda categoria chamamos de *conflito*: apresentam as tensões dentro do campo da música e do campo do brega, observados segundo a lógica analítica dos campos em Bourdieu.

A estrutura de um campo é um *estado* da relação de forças entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta, ou, se se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores. Esta estrutura, que está no princípio das estratégias destinadas a transformá-la está ela própria sempre em jogo: as lutas cujo lugar é o campo tem por parada em jogo o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado[...] a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico (BOURDIEU, 2003, p. 120).

A partir dessa concepção analisamos as matérias observando as tensões entre os atores do campo musical pernambucano e os agentes do Estado. Observamos como os jornais abordam a inserção do brega no carnaval, o posicionamento do Estado em relação à lei e dos artistas e produtores em relação à institucionalização.

A terceira categoria acionada é a *moral*: as falas acerca das letras, das danças e da “sexualização” no gênero. Elas trazem as opiniões de artistas e pessoas ligadas ao campo cultural, e levantam o debate sobre a valoração (negativa ou positiva) do teor das músicas de brega

A quarta categoria é a da *representatividade*: investigamos a forma com que as matérias acionaram pessoas do campo para tratar das questões sobre a institucionalização e sobre o gênero como forma de dar um caráter de visibilidade às questões pertinentes ao brega.

Por último, na categoria da *cultura popular* incluímos: definições e conflitos nas opiniões dos artistas e agentes do Estado sobre o que é considerado ou não cultura popular pernambucana e sobre políticas voltadas para esse seguimento. Para isso, os conceitos analíticos abordados anteriormente sobre cultura popular, povo e tradição desenvolvidos por Raymond Williams e Stuart Hall serão acionadas e relacionadas à questão regionalista.

É corriqueira a veiculação do brega nos jornais locais com matérias sobre os artistas, shows, turnês, gravações, polêmicas e bastidores do gênero. O Diário de Pernambuco e o Jornal do Comércio, após o surgimento do manguebeat, disputavam em campos diferentes. O Diário tinha uma postura mais tradicionalista e regionalista e o JC foi o maior responsável em dar legitimidade ao movimento mangue, quando este ainda disputava o campo com o movimento armorial e os tropicalistas pernambucanos. Hoje os artistas de brega parecem exercer protagonismo nos cadernos desses jornais.

Cabe, inicialmente, analisar as veiculações dos conflitos sobre a ausência do brega no carnaval antes da lei. As primeiras matérias saíram logo após a convocatória do carnaval 2017 ser lançada, ainda em dezembro de 2016. Diário e JC lançaram matérias evidenciando as categorias descritas acima, com abordagem do tema das convocatórias e o posicionamento dos artistas.

Uma das matérias do DP enfatiza a decisão do Governo e coloca a resposta do até então secretário da cultura Marcelinho Granja, o qual apontou que as prefeituras teriam autonomia para contratar os artistas dos gêneros vetados. Diz ele na nota:

Não estamos discriminando gêneros musicais nem fazendo juízo de valor, mas vamos privilegiar a música que é menos tocada nas rádios", disse Granja. "O brega, o funk e o sertanejo, por exemplo, têm muito mais espaço o ano todo. Não estamos dizendo que o brega não é música popular brasileira, eles têm tanto mérito quanto qualquer artista, mas decidimos não selecionar quem se identifica como brega para esta convocatória. É uma opção política do estado. A gente acha que a política cultural deve ajudar, afirmativamente, quem tem menos exposição" (VIVER, 2016)²⁵.

Nesse trecho, aparecem as categorias *conflito*, *cultura popular* e *definição*. Percebe-se que ele considera o gênero como cultura popular brasileira e não pernambucana. O popular do brega seria o popular mercadológico, portanto, oposto ao popular tradicional local. Ele parece ativar uma ideia de nacionalização do gênero brega ao colocar o brega no mesmo rol de músicas que tocam na rádio, como o sertanejo, axé, entre outros. Assim, trata o brega uma música radiofônica.

Outra matéria do mesmo mês aborda o *conflito* na visão dos artistas e produtores culturais sobre a polêmica. A matéria do dia 28 de dezembro de 2016 intitulada “Polêmica multicultural” enfatiza o caráter discriminatório sobre a cultura popular pelos gestores. “Preconceito”, “desrespeito”, “inadimplência dos pagamentos dos artistas pelos governos”

²⁵Matéria publicada no Jornal Diário de Pernambuco, no dia 27 de dezembro de 2016, sobre o veto no carnaval de 2017 do brega, arrocha, Sertanejo, etc.

apareceram nas falas dos entrevistados. A matéria aponta *representatividade* na fala do brega como “uma das cenas mais fortes do estado” e também ao dar protagonismo aos artistas em se manifestarem sobre o veto. Segue com o depoimento do produtor, na época, da banda Torpedo.

“Fomos pegos de surpresa. Acho que a decisão é um erro. Estamos criando uma cultura séria no estado e isso deveria ser mostrado. A banda tocou no interior em 2015, pela convocatória do governo, e foi uma boa experiência. Pretendíamos apresentar uma proposta esse ano, se tivéssemos uma oportunidade. Isso vai repercutir mal dentro dos gêneros que foram barrados”, reclama Wilamys Freitas, produtor da banda de brega Torpedo” (VIVER, 2016)²⁶.

Na matéria, em outro depoimento Marcelinho Granja destaca: “no carnaval e no São João só se contratam artistas pernambucanos ou ‘pernambucanizados’ há dois anos. Desde o ano passado já havia essa ênfase, com o intuito de priorizar a cultura popular da terra” (VIVER, 28 de dezembro 2016). Cabe observar na fala do secretário a *Pernambucanidade* como política cultural seletiva e, novamente, a categoria *cultura popular e conflito* através do conceito de *pernambucanidade*.

Os depoimentos dos atores do campo da música pernambucana acionam posições opostas. A cantora de brega pop Michele Melo enfatizou a economia criativa que a cena desenvolve e o debate, ao nosso ver é ultrapassado, sobre o brega ser cultura. As categorias *cultura popular, representatividade, conflito* aparecem no depoimento.

“Não trabalho no carnaval desde que me tornei dona do meu destino. A decisão é absurda, total desrespeito. Vários artistas locais esperam essa época para fazer um caixa. Por mais que as pessoas não aceitem, somos a maior ‘empresa’ pernambucana gerando empregos diretos e indiretos. Geramos renda para o vendedor de lanche, para instrumentistas... Por que não sou cultura? Se a nossa música toca todos os dias, em todas as classes, por que não sou cultura? As pessoas precisam deixar de ser hipócritas. A decisão é preconceituosa. As bandas de brega ainda tocam frevo. Por que o brega não pode ser tocado?” (VIVER, 2016).

O cantor China, Ex-vocalista da banda Sheik Tosado, também ligado ao movimento manguê, criticou a postura do Governo em não realizar o pagamento dos artistas que participam da festividade e aponta “falar de estilo musical em um carnaval que tem a marca da multiculturalidade é até meio estranho...”. O cantor critica a postura multicultural excludente adotada pelo Estado.

²⁶Matéria publicada no Jornal Diário de Pernambuco, no dia 28 de dezembro de 2016, sobre o veto no carnaval de 2017 como depoimentos dos artistas e produtores do campo da música pernambucana.

Já o Ex-produtor do grupo Chico Science e Nação Zumbi, e atual produtor e idealizador do abril pro rock, Paulo André Pires, elogiou a postura do Governo e acionou a violência no debate. As categorias *conflito*, *moral*, *cultura popular* apareceram.

“Concordo totalmente com esse caminho. A decisão passa não somente pela questão da identidade, mas da segurança. O formato ‘festival de música pop’ contribui para acabar com a cultura do carnaval e estimula a violência. As atrações não podem ser definidas no gabinete. O estado deve subsidiar a cultura, a popular em primeiro lugar, valorizar artistas da terra. Bastou o fundador do Galo da Madrugada morrer para desvirtuarem o bloco. Colocaram Calypso, por exemplo, dizendo que é o que o povo quer. As coisas estão perdendo o sentido, a razão” (VIVER, 2016).

A fala toca o aspecto da “identidade” da cultura pernambucana, a segurança e da música pop. Ao que parece, o autor representa na fala a divisão dos campos de produção musical da música pop e da música popular/erudita. Ele se coloca a favor de um formato tradicional-hegemônico da cultura carnavalesca e conclui previamente que o formato pop do carnaval poderia incentivar a violência, oposta à cultura do carnaval. Ainda se posicionou contra a presença da banda Calypso no bloco de Carnaval Galo da Madrugada, que tem em seu formato a presença de trios elétricos e de músicas populares como axé, pagode, pop, entre outros. É interessante o direcionamento da crítica à banda Calypso. Paulo André tem uma posição consagrada dentro do campo por ter construído movimento mangue e ser um de seus maiores entusiastas, além de ser produtor de um dos maiores festivais de rock/metal e pop do Brasil, o Abril pro Rock. Parece haver uma separação em sua fala entre o campo da música pop do mangue, do rock, e do hibridismo com a cultura popular tradicional legitimada pelo Estado e o popular mercadológico, mas consumido e produzido nas periferias.

As matérias do Jornal do Commercio também direcionaram um tom de questionamento à exclusão do brega pelo carnaval evidenciando as categorias da *cultura popular*, *conflito*, *representatividade e moral*. Uma delas chama mais atenção ao dar protagonismo em seu título a opinião de um famoso MC do bregafunk, o MC Cego. Em oposição, o Diário de Pernambuco apenas colocou uma fala da cantora Michele Melo como contraponto de outras opiniões. A *representatividade* aqui é apresentada pela presença dos artistas de brega como protagonistas nas matérias. O JC dá destaque à opinião do artista do bregafunk e o DP a opinião da artista da brega pop. A matéria do JC do dia 28 de dezembro de 2016 intitulada “‘Brega é cultura sim’, diz MC Cego, sobre veto no Carnaval de PE”, mobiliza a categoria *cultura popular* e também a *definição* de brega como “um movimento” crescente no estado. Valem ser destacadas duas falas do cantor MC Cego.

“Já o MC Cego Abusado, de 27 anos, ficou mais frustrado com a edital do Governo de Pernambuco. “Não achei legal. A gente trabalha muito duro pela nossa música. Programas de TV nacionais já nos reconhecem. No *Esquenta!* gravado em Pernambuco, por exemplo, foi mostrado o frevo, o maracatu, o caboclinho e também o brega funk. Então o ritmo também é cultura do nosso estado”, afirmou o cantor” (JORNAL DO COMÉRCIO, 2016)²⁷.

A *representatividade* aqui é apresentada no jornal pelo MC pelo modo da chancela sobre o bregafunk através dos espaços midiáticos. O programa *Esquenta!* De Regina Casé foi um importante divulgador da música periférica na TV Globo e foi analisado em artigo pela professora Maria Eduarda da Mota Rocha (2013), que destacou o papel do programa como incentivador dos fenômenos culturais periféricos e a importância da mídia para dar o “estatuto de realidade” para essas manifestações²⁸.

“O brega toca toda hora por aqui, e não só no carnaval como determinados ritmos. Além de ser o nosso sustento, nós ainda geramos empregos. É uma pena não podermos divulgar a cultura que vem das comunidades” (JORNAL DO COMÉRCIO, 2016).

Aqui o cantor demonstra a importância que a música tem em Recife e também ressalta os impactos financeiros na vida dos jovens músicos de brega. As categorias *conflito* e *cultura popular* aqui aparecem na denúncia de que o carnaval evidencia “determinados ritmos” apenas no momento da festividade. O Governo parece incentivar as expressões da “cultura popular” apenas no momento de turismo e de ganho econômico para o Estado. Outros artistas já denunciaram a falta de incentivo anual para esta fatia da classe, além de atos de repressão policial do Maracatu. O Cantor Siba Veloso, Ex-vocalista da banda Mestre Ambrósio que segue em carreira solo, citou o assunto em um show, além de criticar a visão que se tem de “passado” e “folclore” sobre o Maracatu.

“Não tem uma palavra para o maracatu. ‘Manifestação’ parece algo instantâneo, que não tem sujeito; ‘raiz’ dá a entender que ele só está lá no passado; ‘folclore’ não é mais usada, mas pelo menos diz que é um ‘saber do povo’; ‘cultura popular’ vai por um caminho parecido, ao menos reconhece que o povo cria cultura”, filosofou. [...] Para ele, a definição mais justa é a que ouviu de mestres do maracatu, de que se trata de um “índio africano”. “Essa definição mostra porque o ritmo tem um lugar inferiorizado na nossa cultura. Nos anos 1930, o baque solto era proibido. Depois, foi

²⁷Matéria publicada no Jornal do Comércio, no dia 28 de dezembro de 2016, sobre o veto no carnaval de 2017 e depoimento do MC Cego.

²⁸Sobre o programa *Esquenta!* Ela afirma “O valor da diversidade talvez seja o elemento mais pervasivo desta estrutura de sentimentos e a sua diferença mais marcada em relação àquela da brasilidade revolucionária que caracterizou uma geração anterior de artistas e intelectuais. Ele esteve muito presente nas políticas culturais do governo Lula e assumiu a forma de um conceito antropológico de cultura que amplia o rol de manifestações vistas como merecedoras dos incentivos fiscais. Tal noção mais antropológica e menos erudita de cultura reforça as posições dos produtores e consumidores mais distantes do cânone modernista ao problematizar a diferença entre a “alta” e a “baixa” culturas. (ROCHA, 2013, p. 572)

obrigado a ficar igual, se padronizar. Recentemente, *foi criado o absurdo de um toque de recolher para as sambadas. Agora, teve uma lei no Recife para proibir manifestações culturais depois das 22h*, protestou. “Isso é uma continuação do racismo e do preconceito. Os legisladores não gostam desse índio africano” (grifos nossos) (JORNAL DO COMÉRCIO, 2015)²⁹.

O cantor Siba é da geração do manguebeat. É ligado ao coco e ao maracatu, mas também ao rock e à música pop. Ajudou a divulgar mundialmente as manifestações pernambucanas “tradicionais” através da gravação de discos com mestres e cantadores como o Mestre Barachinha, entre outros. Deu visibilidade aos ritmos e sempre se colocou em defesa deles. Mas o que importa ressaltar aqui é o papel do Estado sobre a cultura popular, que aciona a ideia de conveniência da cultura de George Yudice para pensar a forma “conveniente” em que a cultura é utilizada. Nesse sentido, no tocante à responsabilidade do Estado, não só o brega sofre com a falta de incentivo e com mecanismos repressivos. A própria “cultura popular” defendida pelo Estado não consegue se manter para além das principais festividades por falta de políticas públicas mais eficazes do Governo. As discussões apresentadas foram a causa de movimentações de artistas do brega e do deputado Edilson Silva.

No ano de 2017 houve uma forte mobilização e visualização do gênero por atores do campo político, jornalístico e acadêmico. A exemplo, foi o ano de lançamento do livro “Ninguém é perfeito e a vida é assim,” do professor e jornalista Thiago Soares, que levou a pauta do brega para os principais jornais locais.

A matéria do jornal Folha PE intitulada “Semana de conquistas para o brega, com lançamento de livro e aprovação de lei” mobilizou o aspecto de sua *definição, representatividade* e o *conflito* com o Estado abordado na entrevista dada por Thiago Soares. A matéria começa apresentando o conflito surgido no carnaval de 2017 e, logo após, aponta o gênero como “um dos mais populares entre o público consumidor recifense” e definiu o gênero com “ramificações que vão desde o som romântico de Reginaldo Rossi e Conde até a mistura de funk e o pop da nova geração de MCs, como Sheldon e Troinha”.

Logo após, fala da repercussão e do surgimento da lei por causa do “veto” pelo Estado. Em seguida, aborda o lançamento do livro. O autor comenta a necessidade de políticas públicas para que se possa realizar pesquisas sobre o brega, já que existe uma dificuldade de catalogação, a qual demonstra a necessidade de o brega ter uma construção de acervo e memória para

²⁹Matéria publicada no Jornal do Comércio, no dia 29 de junho de 2015, sobre o cantor Siba em defesa da estética e política da cultura popular.

realização de pesquisas. No subtópico “polêmica,” outro excerto da entrevista trata do reconhecimento do brega e de sua institucionalização através da lei.

Apesar de sinalizar um avanço em relação ao reconhecimento tardio do brega na cultura local, a lei é vista com algumas ressalvas por artistas e produtores. “É importante, sem dúvidas, mas precisa haver muito debate. Não está claro, por exemplo, quais tipos de brega podem ou não entrar nas programações. É um erro definir o brega e suas subdivisões como uma coisa só (SIQUEIRA, 2017)³⁰.

A questão da *definição* aparece nas opiniões sobre como o brega deve ser representado na lei. Na mesma matéria, o jornalista Pedro Siqueira, coloca um contraponto ao entrevistar dois importantes produtores e articuladores da cena local: DJ Dolores e Antônio Gutierrez.

Nas redes sociais, artistas e produtores como DJ Dolores e Antonio Gutierrez, curador do festival carnavalesco Rec Beat, criticaram a lei: “Acho que o brega pernambucano (de todas as vertentes) tem força própria e público imenso que pode muito bem dispensar qualquer lei que crie cercadinho para protegê-lo”, escreveu Gutie (SIQUEIRA, 2017).

Aqui a categoria *conflito* aparece novamente. A discussão segue pela via da suposta autonomia artística e financeira que o brega teria e descarta a possibilidade de o gênero disputar espaço dentro do campo legitimado. O DP também entrevistou Thiago Soares no dia 22 agosto de 2017 na matéria “O governo colocou o brega embaixo do tapete’, diz autor de livro sobre o ritmo em Pernambuco,” sobre o lançamento do livro. A entrevista ressalta também os conflitos com o Governo, mas dá destaque à história do brega, sua *representatividade*, as *definições* e o interesse em pensar como seria possível reverter a realidade excludente do brega pelo Estado.

É nesse cenário de disputa no campo e o contexto de conquistas para o brega que os jornais passaram, em suas matérias, ora a ressaltar *conflitos* e contradições acerca do tema, ora a dar *representatividade* para o gênero. As matérias a seguir fizeram parte de um conjunto de notícias e debates que aconteceram no momento da aprovação da lei. Os três jornais escolhidos analisaram e noticiaram o acontecimento. As matérias foram as seguintes:

- Dia 25/04/17, Jornal Folha PE: Alepe aprova projeto que eleva o brega à categoria de expressão cultural.

³⁰Matéria publicada na Folha de Pernambuco, no dia 23 de agosto de 2017, sobre o lançamento do livro sobre o brega do professor de comunicação e jornalista Thiago Soares.

- 26/04/2017, Jornal Diário de Pernambuco: Michelle Melo chora ao defender o brega como expressão cultural de Pernambuco. Projeto de lei pretende reconhecer o brega como expressão musical e cultural pernambucana.
- 27/04/2017, Jornal Diário de Pernambuco: Artistas analisam projeto de lei que reconhece brega como expressão cultural de Pernambuco Michelle Melo, Priscila Sena, Ayrton Montarroyos, Paulo André, Renato Phaelante e Paulo Perdigão opinam
- No Dia 21/08/2017, Jornal Diário de Pernambuco: Agora é oficial: Lei torna o brega expressão cultural de Pernambuco. Governo estadual terá que garantir espaço para o gênero em suas programações.
- 25/04/2017, Jornal do Comércio: Ritmo brega vai virar expressão cultural pernambucana. Alepe aprovou, em primeira discussão, projeto que torna o ritmo brega como expressão genuinamente de Pernambuco.
- 21/08/2017, Jornal do Comércio: Lei transforma música brega em expressão cultural de Pernambuco; entenda as mudanças. Proposta do deputado Edilson Silva põe o brega no mesmo rol do maracatu, frevo, forró e mangue beat.
- 22/08/2017, Jornal do Comércio: As consequências da 'Lei do Brega', que transforma o ritmo em expressão cultural de Pernambuco. A nova legislação foi comemorada entre os bregueiros, mas também causa dúvida e pode causar exclusão na própria cena brega.

Em primeiro lugar, essas matérias evidenciam a possibilidade de maior representatividade do gênero através da lei. Ao mesmo tempo, demonstram a possibilidade de geração de conflitos tanto no campo da música pernambucana quanto dentro do próprio gênero, devido ao caráter mais abrangente da lei sobre a definição do brega. Em geral, elas evidenciaram o protagonismo do deputado Edilson Silva como autor da Lei e suas opiniões quanto à discriminação do gênero. Reconhecemos aqui o protagonismo do JC e do DP em dar ênfase ao momento como forma de demonstrar a necessidade do debate sobre a

cena brega e sua relação com o poder público e com os artistas consagrados do campo cultural. Esse comportamento dos jornais situa-se na categoria de *representatividade*.

Os dois veículos convocaram artistas, produtores culturais, políticos para comentar sobre a lei e enfatizaram o caráter de *conflito* e divergência de opiniões entre artistas do brega e os artistas consagrados. Para fins de uma análise mais aprofundada, destacamos aqui as matérias do dia 27 de março de 2017 do Diário de Pernambuco e a matéria do dia 22 de agosto de 2017 do Jornal do Comércio.

Na matéria do Diário de Pernambuco consta uma foto do Deputado Edilson Silva com as cantoras do brega pop que participaram no dia da aprovação. Os depoimentos das cantoras convergem sobre a importância da lei para a cena brega e destacam. A cantora Michele Melo, alvo constante de matérias por esses jornais, vista muitas vezes com a principal representante da música brega, apontou a discriminação como elitista.

A cantora, cuja trajetória foi marcada pela participação na banda Metade, revela ter sofrido preconceitos por representar o ritmo e acredita que a discriminação se trata de uma questão elitista. "O que me deixa mais triste é que as pessoas que julgam são pessoas mais esclarecidas, que não fazem questão de procurar entender antes de tachar como ruim. Está todo mundo desinformado, o brega se trata de um movimento que surgiu na periferia, em que cidadãos precisavam se expressar com as palavras que usavam. Hoje, nossas músicas contam um dialeto que está presente nas classes A, B, C...", pontua (RANGEL,2017)³¹.

A palavra movimento surge como forma de definir o brega. Na mesma matéria o jornal acionou os artistas que apoiaram a lei, mas com ressalvas. O ator, radialista e membro imortal da *Academia Pernambucana de Música* Renato Phaelante não concordou que o gênero tem origens pernambucanas e foi a favor do veto no carnaval, mas apontou ser favorável à lei e do próprio gênero. Comentou: "apoio tudo que venha para defender a cultura e a arte." A discordância em destaque é a de Paulo André e o jornal aponta que o produtor descaracterizou o brega como cultura, o que nos levou a classificar a matéria sob as categorias *conflito* e *cultura popular*.

"O empresário e produtor cultural Paulo André não vê da mesma maneira: descaracteriza o brega como cultura, classificando-o apenas como forma de entretenimento. "Respeito talvez 20% do brega, aquele romântico. O atual é machista e sexista ao tratar adolescentes como 'novinhas'. Mesmo sendo ritmos seculares, demorou para que o Recife fosse reconhecida como a cidade do frevo e do maracatu, então não acho justo que elevem o brega ao mesmo nível. Sou da geração do mangue, mas não diria que o Recife é a cidade do mangue, porque foi um momento específico. O 'nosso' brega sequer é original, todo artista atual se inspirou na banda Calypso, que

³¹Matéria publicada no Jornal Diário de Pernambuco, no dia 27 de março de 2017, sobre as análises da *lei do brega* pelos artistas locais.

não fez sucesso a partir de Belém do Pará, fez sucesso a partir daqui e deixou essa herança maldita", aponta (RANGEL, 2017).

A categoria *moral* surgiu no comentário do produtor, que deu um ar de generalização ao conteúdo das letras do brega e levantou um debate sobre a sexualização nas músicas. Outro ponto é ter colocado o brega abaixo do frevo e do maracatu acionando disputas de valoração estética. Além disso, queremos destacar ele ter indicado o mangue como um “momento específico”. Como foi visto anteriormente, os próprios gestores apresentaram que o palco do Marco Zero no carnaval era pensado com a lógica do manguebeat. O debate sobre a questão moral em torno do brega é um dos mais presentes quando são acionados atores que não fazem parte da cena a emitirem opiniões acerca das música.

Gostaríamos de trazer a excelente discussão realizada na tese Fernando de Jesus Rodrigues, “*ECONOMIA SIMBÓLICA DA EXCITAÇÃO: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano*” como forma de pensar a chave da moralização do brega. De acordo com Rodrigues, uma maneira comum de representar e estigmatizar fenômenos culturais oriundos de grupos em condição de ascendência por grupos que foram perdendo espaço econômico e cultural ao longo das últimas décadas é o enquadramento de que essas expressões *artísticas-dançantes* performatizadas por esses gêneros seriam a comprovação de decaimento humano.

O sucesso alcançado por esses gêneros entre diferentes faixas da população brasileira, entremeado ao fenômeno de ampliação constitutiva dos espaços de apresentação pública de gestos eróticos, está relacionado a eventos que irromperam sem um planejamento prévio, e que se impuseram a grupos humanos para quem esses acontecimentos passaram a significar um ferimento de suas imagens de grupo, dos sentimentos morais vinculados a elas, e, por conseguinte, dos seus status. Em grande medida, o fenômeno de ampliação dos espaços públicos autorizados para apresentação de condutas e expressões eróticas mediadas pela música tem sido uma novidade ingrata para grupos sociais de gerações anteriores, ou que herdaram seus modos de percepção, para quem os limites expressivos ligados ao consumo de música eram majoritariamente definidos por seus próprios critérios de gosto e por suas concepções de divisão social da exposição dos gestos, padronizadas na configuração social no qual foram maturadas (RODRIGUES, 2011, p.147).

As tentativas de imposição simbólica pela moralização, colocadas por grupos que começaram a perder espaço sobre grupos que impulsionaram uma cadeia de produção e criação voltadas para o *divertimento erótico-dançante*, seriam a base para pensar os conflitos no campo artístico cultural.

Cabe notar que a forma de performar desses novos gêneros através do erótico-dançante vem alcançando outros grupos e outras classes. De intelectuais a elites, o fato é que parecem não existir mais barreiras econômicas e culturais para classificar o consumo de músicas com essas classificações. Rodrigues aponta que um dos fatores é a possibilidade e necessidade de consumo e diferenciação que provocaram mudanças “psíquico-corporais” e um forte processo de “periferização dos modos de vida,” com a expansão da produção, distribuição e consumo, como ele coloca, de bens *lúdicos-artísticos populares*.

Quando Kelvis Duran, Michele Melo, entre outros, falam que já passaram por um forte preconceito, mas que atualmente são consumidos por públicos de todas as classes, entendemos que o consumo das classes mais abastadas do Recife é significativo. Não é à toa que os festivais e produtores mais ligados a uma produção musical alternativa da cidade criaram eventos e começaram a inserir as bandas de brega em seus *line ups*.³² A reação de Paulo André e outros atores do campo contrários à música brega é um indício de que essas músicas estão mexendo com as estruturas já consolidadas do campo em que eles estão inseridos.

No entanto, mesmo que questionemos esta reação conservadora, entendemos serem compreensíveis as problematizações de algumas letras de brega: cabe um debate mais aprofundado. Traços estéticos característicos do funk carioca são muito utilizadas no bregafunk atualmente. O teor sexual é cada vez mais evidenciado nas letras pelo subgênero.

Te falei que essa garota
 É malvada, é especialista
 E tira braba na sentada
 Paga de santa, toda acanhada
 Tá chamando atenção
 Com o barulho da kikada
 Ta, ta, ta
 Ta, ta, ta
 É o barulho que ela faz
 Quando começa a kicar
 Eu te falei que ela é louca, descarada
 Rouba sua presa com o poder
 Da sua kikada
 Chama as amigas, enche a cara
 Quando tá doidona
 Essa é sequência de kikada
 Ta, ta, ta
 Ta, ta, ta
 É o barulho que ela faz
 Quando começa a kicar

³²Os festivais Coquetel Molotov, Rec-beat, Brega Naite, já contrataram artistas como Troia, Sheldon, MC Tocha, entre outros para tocarem nos festivais.

Na música “Barulho da Kikada” dos MCs Niago & Seltinho Coreano³³, percebemos que a intenção é evocar questões de paquera e sexualidade, mas ao mesmo tempo, as letras são trabalhadas para harmonizar com as batidas do bregafunk, as performances dos dançarinos e a dança do público. Entretanto, as letras são escritas muitas vezes de forma implícita ou menos agressiva. Por exemplo, músicas como “Flexiona e Sarradinha” de MC Troia³⁴:

Se joga na dança
Menina louca que balança com a potranca
Se joga na dança
Menina louca que balança com a potranca
Eu quero ver se representa na hora da batidinha
E vou juntar várias malícias
Vai, bichinha
{Refrão}
Ôi, trava
Ôi, trava
Flexiona e sarradinha
Ôi, trava Ôi, trava
Flexiona e sarradinha

As bandas de brega pop, no entanto, ainda possuem forte expressividade dentro do gênero e possuem letras sobre desilusões amorosas e um teor também sexualizado, mas conseguem abordar os temas de forma a deixar ainda mais implícito o conteúdo erótico-dançante. Vejamos o exemplo do *feet* da banda Sentimentos com o cantor de bregafunk MC Elvis na música “Onde Estás”³⁵:

Faz um tempo que você me deixou
Sofrendo com essa dor
Olha um pouco para trás
O quanto me magoou
Eu feito boba acreditei
Fez sofrer quem mais te amou
Mais te amou
Tua boca, o teu olhar, o teu sorriso
Disso sim que eu preciso
Se te tenho do meu lado
Me sinto no paraíso
Volta logo, nunca mais
Não sou mais feliz contigo, não contigo
E onde estás?
Tu sem mim
Encontrei um novo amor, que é fiel a mim
Esse sim me dá valor, e como fico?
Já falei, sinto muito acabou, acabou

³³Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=xSJHxWMWg3Q&ab_channel=CleytinhoPazAM%C3%ADdiaDeSanMarti

³⁴Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=CcTJ15rhV90&ab_channel=ThiagoGrava%C3%A7%C3%B5esApresenta

³⁵A música é uma versão de uma banda de Reggae Argentina chamada Dread Mar I.

As músicas escolhidas foram sucesso nas redes sociais e, principalmente, no YouTube. A música da Banda Sentimentos, por exemplo, atingiu a marca de 7 milhões de visualizações. Os MCs e produtores relatam em entrevistas que suas músicas muitas vezes são pensadas pela dança e o conteúdo. Assim, parece se tornar irrelevante quando a performance, as danças e as batidas sonoras são o que move o público consumidor.

Ainda em relação às matérias, o caráter de indefinição da lei é apontado tanto sobre a definição de como o Estado vai aplicar políticas culturais referentes ao brega, como sobre a possibilidade de *conflitos* dentro do próprio gênero.

“Não vai mudar nada. Sabe o que vai acontecer? Vai chegar época de festa e o máximo de brega que eu vou ver lá no Marco Zero é Musa” (trecho da fala de Dany Bala, ALBUQUERQUE, 2017)³⁶.

“Num estado que sofre da falta de uma política cultural ampla e eficiente, esse tipo de coisa simbólica nada significa na prática. O termo brega é tão vago que chega a compor extremos: de um gênero repleto de fãs a algo simplesmente pejorativo” (trecho da fala de DJ Dolores, ALBUQUERQUE, 2017).

“Acho que vai fazer diferença porque a gente vai estar no devido espaço que a gente merece. Entre o dinheiro e o reconhecimento do nosso lugar, do nosso Estado, eu prefiro o reconhecimento, que a gente vem tentando conquistar há tempos. Se [a lei] for pra gente [os MCs], vai ser ótimo. Se for mais pras bandas, vamos ter mais um obstáculo” (trecho da fala de MC Tocha, ALBUQUERQUE, 2017).

As falas evidenciam as categorias de *conflito e definição*. Elas expõem o problema da indefinição do termo brega. Ao mesmo tempo, a fala do MC Tocha indica o desejo de reconhecimento desses artistas e antagoniza as falas anteriores que apontaram para a “autonomia” do gênero.

A mobilização da institucionalização do brega parte do campo político e da necessidade de visibilização de uma lei dentro do campo da música de Pernambuco. Quanto mais afastado do campo intelectual consagrado, menos reconhecido o artista/intelectual será. Um artista, para atingir o reconhecimento, deve produzir pensando não apenas no grande público, mas também nos outros artistas que darão reconhecimento ou não a sua obra. É o que Bourdieu descreve como uma espécie de “pretensão ortodoxa” que deseja se legitimar através da competição de produtores. O autor afirma que “todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua

³⁶Matéria publicada no Jornal do Comércio, no dia 22 de agosto de 2017, sobre as consequências da *lei do brega*.

pretensão à legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2015, p. 108). Esse aspecto da produção torna mais difícil o processo de legitimação de um artista ou uma obra dentro do campo.

Para Bourdieu, surge assim a oposição entre dois polos e dois modos de ver “que ai se afirmam, toma a forma da oposição entre dois ciclos de vida do empreendimento de um produto cultural, dois modos de envelhecimento dos empreendimentos, dos produtores e dos produtos que se excluem totalmente (BOURDIEU, 2005, p.168). Ao longo das matérias analisadas, percebe-se as disputas no campo e as dificuldades encontradas pelos atores do brega. Ao mesmo tempo em que existe uma certa representatividade nos meios jornalísticos atualmente, parece que as dificuldades do envelhecimento do campo através das visões sobre música popular fazem da ascensão do brega um estímulo à resistência ao gênero.

4.4 Os caminhos da institucionalização: as consequenciais da *Lei do brega*.

As análises demonstraram que o jornalismo cultural tem se inclinado a dar visibilidade à cena da música brega e evidenciaram as tentativas de disputa de espaço pelo gênero dentro do campo musical. O brega parece ser o eleito do jornalismo cultural atual, através da forte presença em matérias analisadas do momento da institucionalização até os dias atuais. Esta tendência pode ser vista de forma negativa pelos atores do campo consagrado, já que evidencia as disputas e termina por legitimar os artistas neófitos. O jornalismo cultural se caracteriza pela busca do contemporâneo, traço relacionado à busca do jornalismo pela atualidade das notícias.

inscrita na estrutura e nos mecanismos do campo, a concorrência pela prioridade atrai e favorece os agentes dotados de disposições profissionais que tendem a colocar toda a prática jornalística sob o signo da velocidade (ou da precipitação) e da renovação permanente." Disposições incessantemente reforçadas pela própria temporalidade da prática jornalística que, obrigando a viver e a pensar no dia-a-dia e a valorizar uma informação em função de sua atualidade (e o "viciado em atualidades" dos jornais televisivos), favorece uma espécie de amnesia permanente que é o avesso negativo da exaltação da novidade e também uma propensão a julgar os produtores e os produtos segundo a oposição do "novo" e do "ultrapassado" (BOURDIEU, 1997, p.107).

O caminho da legitimação do brega no campo da música pernambucana se abriu através de políticos, jornais e especialistas como mediadores; tanto no campo político quanto no campo do jornalismo cultural. Diferentemente do Movimento Armorial e do Manguebeat, que tiveram a chancela do Estado e também dos jornalistas desde o início dos movimentos, o brega só galga espaço a partir das polêmicas em torno do carnaval e, logo após, pela mediação no campo político por Edilson Silva. De maneira geral, “pode-se entender a “mediação” como tudo o que

se interpõe entre a obra e seu espectador pondo em xeque a ideia pré-sociológica de um confronto entre uma e outro” (HEINICH, 2008, p. 100). Analisar os atores envolvidos nessas obras é observar que ela precisa de uma rede de cooperação de pessoas, para que ela passe por processos de consagração, valorização e institucionalização. Para Heinich, a mediação converge com a ideia de campo de Bourdieu porque para ele existe o conceito de “autonomia relativa,” segundo o qual nenhum campo é completamente autônomo, pois os atores vivem em vários campos ao mesmo tempo, alguns mais poderosos que outros. Portanto, “quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades: a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo” (HEINICH, 2008, p. 102).

Nessa direção, é possível considerar que a institucionalização do brega foi incitada inicialmente por um ator político e pelo campo jornalístico cultural e posteriores conflitos no campo político e musical apresentados nos jornais.

Tal institucionalização envolve a *definição* como forma de observar que a lei não dialoga com as diferentes características do gênero e o insere de forma genérica. Sendo assim, observamos a tendência dos jornais em tentar definir o gênero pelas suas peculiaridades e colocar em pauta as dificuldades de uma institucionalização que não inclui os diferentes subgêneros do brega e as divergências que surgiriam entre atores do seguimento.

A categoria de *conflito* evidenciou as tensões referentes a aplicabilidade da lei pelos órgãos do estado. Como exemplo, temos o posicionamento de Edilson Silva contra a exclusão do brega perante o estado e logo após, as querelas entre os atores consagrados e neófitos. A disputa parte menos dos segundos que dos primeiros, já que estes possuem o monopólio da visão hegemônica sobre a cultura pernambucana e o monopólio da autoridade, diferentemente dos atores da cena da música brega.

todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *ideos logos* pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a nomeação oficial, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima (BOURDIEU, 1989, p.146).

Os artistas e produtores da música brega não disputam de maneira explícita contra movimentos ou visões hegemônicas sobre a cultura pernambucana, como fizeram inicialmente os atores do manguebeat. Ao que parece, eles desejam fazer parte dessa cultura consagrada e

legitimada, mas enfrentam resistência do Estado e, por conseguinte, dos atores consagrados. O empecilho colocado pelo Estado é a priorização de políticas culturais voltadas para um segmento da cultura popular supostamente não mercadológica. A retórica estatal de preservação da identidade cultural local também está posta no debate. As análises sugerem dificuldades dos artistas locais em manterem essas políticas durante o ano e terem o apoio do Estado, além da crítica sobre a seletividade que se impõe sobre os artistas locais, mesmo que se propague a ideia da *multiculturalidade*.

Essa divisão entre uma cultura popular mercadológica e outra “pura” e/ou “verdadeira” persiste dentro do campo da música no contexto atual. Com demonstramos, para Stuart Hall não existe cultura autônoma e intocável pelos processos de industrialização e financeiros, e sim, relações culturais baseadas no poder cultural de dominação e subordinação. Além de tudo, essa visão do Estado subestimaria o poder da inserção cultural por selecionar quem pode ou não fazer parte de suas políticas culturais. Outra questão importante é o aspecto de uma tradição seletiva da cultura, perpetuada pelo Estado e pelos atores consagrados.

Quando Paulo André (RANGEL, 2017) diz que Recife demorou muito para ser conhecida como a terra do frevo e do maracatu e que acha injusto o brega ser erigido ao mesmo patamar ou quando os gestores apontam que o direcionamento das políticas públicas passam por uma ideia de *pernambucanidade* das heranças do manguêbeat no campo cultural, é que se pode entender os mecanismos de seleção cultural pela cultura dominante e como operam os processos hegemônicos pelas instituições observados por Raymond Williams descritos anteriormente.

No que tange à categoria moral, as novas configurações sonoras e estéticas do erótico-dançante ameaçam o campo tradicionalista e geram, como reação, a retórica da moralização e da decadência cultural. A violência simbólica aparece nos discursos que moralizam o brega e o colocam como “baixa cultura” no intento de manter o que é consagrado como a cultura legítima.

Diante dessas análises, gostaríamos de identificar como se deu o impacto da lei após sua aprovação ao longo de 2017 até o ano de 2020. Ainda no final de 2017, o brega ganhou outra Lei de nº 351/2017, que instituía o dia 14 de fevereiro como o dia da música brega no Recife, data escolhida em homenagem ao cantor Reginaldo Rossi. A lei foi um projeto do vereador Wanderson Florêncio do Partido Social Cristão (PSC). Abaixo retiramos um trecho do depoimento sobre a lei do vereador na matéria do Jornal do Comércio.

“Nós temos uma dedicação muito forte à cultura da nossa cidade. Este ano, tivemos a oportunidade de homenagear o frevo e a cultura afro-brasileira. O brega é um movimento muito ligado ao Recife. Como o fiz com o frevo, nos comprometemos a

enaltecer o brega a cada ano e valorizar sua cultura. Quero fazer possível para divulgarmos, promovermos e levarmos a todos o conhecimento da importância do brega”³⁷ (SALES, 2017).

Nota-se que na fala de Wanderson Florêncio existe uma tentativa de promover o “conhecimento da importância do brega.” As categoria de *definição e representatividade* também foram manejadas aqui ao nomear na lei os artistas envolvidos com a música brega. Ao todo foram 42 artistas homenageados que foram:

A Favorita, A Musa, Assis Cavalcante, Augusto César, Banda Agravo, Banda Metade, Banda Camelô, Banda Labaredas, Banda Paixão Brasileira, Banda Rossi, Banda Torpedo, Banda Trepidant’s, Banda Luminar, Banda Mega Love, Carlos André, Chama do Brega, Conde Só Brega, Cláudio Alexandre, Condinho, DJ Preá (póstuma), Di Angelo, Eliel Barbosa, Elvis Soares, Fábio Beloth, Folha o Temporar, Gino Liver, Koka Lee, Leonardo Sullivan (representado por seu filho, Marcos Menezes), Leo Bonny, Loira Marrenta (Carla Alves), Limarco Lima, Luciano Costa, Marco Livre, Mêninha Queiroga, Mauricio Carlos, Marlene Andrade, Múcio Antonio, Neide Santana, Nino NPA Produções, Orquestra Brilhante, Os Karetas, Paulo Márcio, Ribamar José, Robson Ricardo, Tarcys Andrade, Tony de Pádua, Walter de Afogados e Walter Ventura (SALES, 2017).

A lista aponta a forte presença de artistas, DJs e produtores envolvidos como a música brega tradicional e brega pop. Os artistas do bregafunk não constam nessa lista. A lei do dia do brega parece ser o caminho por onde a *Lei do brega* poderia ser aplicada e pelo que pode ser legitimado pelo Estado, agraciando apenas artistas desses subgêneros do brega. A Lei nº 18.474/2018 só foi sancionada no dia 19 de abril de 2018 pelo prefeito Geraldo Júlio e, em depoimento, o vereador enfatiza o tipo de brega que ele deseja homenagear ao declarar que "Apesar do preconceito ainda existente, o *brega romântico* é uma música que toca o coração de todas as pessoas, desde o mais pobre até o mais alto juiz. O brega não pode ficar renegado. Temos que valorizar as nossas raízes" (OLIVEIRA, 2018, grifo nosso). Vale notar que a fala do vereador é inclusiva e seletiva, ao colocar o brega como uma manifestação de raiz pernambucana e, ao mesmo tempo, utilizar o termo brega romântico para se referir a um tipo de brega a ser valorizado.

No ano de 2019, pela primeira vez uma artista de brega sobe aos palcos do Marco Zero, ano em que, como analisado anteriormente, abriu-se a oportunidade do brega, ainda que de forma seletiva, ser incluído no carnaval na categoria de “outros gêneros musicais.” A matéria do dia 20 de fevereiro de 2020 do Diário de Pernambuco, “Representarei um movimento, diz Priscila Senna, primeira atração de brega no Marco Zero” contou um pouco da história da cantora e apontou que a mudança na presença do brega veio através de pressões da cultura digital.

³⁷Matéria publicada no Jornal do Comércio, no dia 15 de dez 2017, sobre o dia municipal do brega.

A presença do brega em grandes eventos realizados pelas gestões públicas começou a ganhar forma recentemente, sob pressão da cultura digital. No carnaval de 2019, Michelle Melo e Kelvis Duran fizeram uma participação no espetáculo de abertura do carnaval. Em julho, a banda Amigas do Brega lotou o palco principal do Festival de Inverno de Garanhuns. No ano novo, o brega foi a linha de frente dos palcos públicos do Recife. Foi quando Priscila tocou no palco do Pina, na Zona Sul, para 200 mil pessoas. A chegada ao polo do Marco Zero, um epicentro simbólico do carnaval, vem como um reconhecimento tardio do poder público³⁸ (BENTO, 2020).

Na mesma matéria, o jornalista Emmanuel Bento entrevista a cantora, uma expoente do gênero, e pergunta sobre a sua participação no carnaval.

Como se sentiu quando soube da confirmação do show no polo do Marco Zero?
Meu Deus... Eu quase caí pra trás, pois não estarei lá só por mim. Vou estar representando um movimento que merece estar lá, que representa o som da cidade. São muitas pessoas que trabalham muito, se dedicam demais a fazer boa música para pessoas e que não possuem tanto reconhecimento. Tenho certeza que todo mundo vai se sentir representado lá (BENTO, 2020, grifo nosso).

De fato, o gênero começou a ser incluído nas festividades, mas como coloca o jornalista, essa presença só veio e não pela lei sancionada em 2017. Além disso, os MCs do bregafunk continuam excluídos das festividades. As bandas femininas e românticas são as únicas que conseguiram ter visibilidade pelo Estado e levantam novamente a problemática do caráter genérico da lei, que não especifica quem deve ou não ser contemplado.

Ironicamente, na contramão de toda a resistência estatal ao reconhecimento do gênero, em setembro de 2020, o bregafunk e o passinho foram protagonistas nas eleições para prefeito em Recife e Olinda. Os candidatos Marília Arraes (PT) e João Campos (PSB), João Paulo (PCdoB), compartilharam vídeos e propostas sobre o brega. O foco da disputa eleitoral foram os candidatos à prefeitura do Recife, Marília Arraes e João Campos, os quais debateram, entre outras questões, a pauta da cultura.

Alguns MCs e a página oficial no *Instagram bregabregoso* que possui mais de 1 milhão de seguidores e se tornou uma plataforma de divulgação para os MCs, músicas, dançarinos e influenciadores do meio bregafunk³⁹ (BENTO, 2020), protagonizaram as disputas entre os candidatos. MC Troia saiu em defesa e gravou uma música⁴⁰ para Marília Arraes e os MCs VT Kebradeira, Anderson Neiff, Danilo Neif, MC Terror e Valquíria Santana gravaram uma música para João Campos⁴¹. As disputas ficaram evidentes nas redes sociais, principalmente no

³⁸Matéria publicada no Jornal do Comércio, no dia 20 de fev 2020, sobre a participação da cantora Priscila Senna no carnaval.

³⁹Matéria publicada no Jornal Diário de Pernambuco, no dia 01 de agosto de 2020, sobre a página brega bregoso.

⁴⁰Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=6SBwbU6nJ3k&ab_channel=Pared%C3%A3oRom%C3%A2ntico >

⁴¹Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=okFxUfRvQcQ&ab_channel=BregaFunkOficial >

Instagram. Gostaríamos de analisar algumas falas entre os candidatos que surgiram ao longo da campanha que são necessárias para pensar essa utilização do brega para efeito de sua legitimação e institucionalização. Marília Arraes compartilhou uma foto com o MC Troia na sua página oficial e colocou a seguinte legenda:

Figura 1 Página do Instagram Marília Arraes em campanha para Prefeitura do Recife em 2020.



Fonte: Instagram (2020)

Não encontramos nenhuma proposta concreta voltada para o bregafunk em nenhum dos programas dos candidatos, mas o prefeito João Campos convocou artistas e produtores do bregafunk para pensar políticas para o gênero, além de lançar um curta entrevistando a dançarina de bregafunk Vitória Kelly.

Figura 2 Página do Instagram João Campos em campanha para Prefeitura do Recife em 2020.

joacampos A cidade do Brega · Que o Recife é a maior capital do Brega em linha reta ninguém duvida. Agora, que, um dia, eu teria uma aula de passinho com a talentosa dançarina @vitoriaa4kelly nem o futuro esperava. O movimento Brega Funk é uma verdade que deve ser assumida com muito orgulho pelo Recife porque gera oportunidades e garante renda para muitos jovens da periferia. Vitória é um exemplo do potencial artístico de uma cadeia que precisa ser valorizada com ações de fomento e incentivo. Eu posso não ser lá o melhor dançarino de passinho, mas a mesma disposição que eu tenho para ouvir e aprender, eu vou usar para governar a nossa cidade. Salve o passinho! #ÉJoãoCampos40 #FrentePopularDoRecife

Fonte: Instagram (2020)

João Campos lançou dois vídeos tratando da questão da cultura em sua gestão. Um deles ele anuncia o programa “chama cultura” pra discutir sobre o futuro da cultura em Recife fortalecendo a cultura para além dos ciclos festivos e falou na periferia.

“A gente vai construir um plano robusto que a gente vai denominar de “Arrecifes Culturais”. Fortalecer o SIC, aportar mais recursos, democratizar mais, *lembrar com atenção da periferia* e dos projetos de pequeno porte” [...] instituir o marco regulatório da cultura⁴² (CAMPOS, out 2020, 1:07min).

O vídeo entrevista⁴³ com a dançarina Vitória Kelly o atual prefeito do Recife anuncia “que Recife seja a cidade com o brega mais forte, a cidade do brega” e Vitoria Kelly explica “brega é cultura” e o prefeito termina o vídeo aprendendo a dançar o passinho. Observamos a utilização do brega nessas campanhas em detrimento de outras expressões culturais legitimadas pelo Estado, como o maracatu e o frevo, que não ficaram evidenciados nas propagandas. Outra questão que surge das postagens é que o brega vai sendo colocado nesse patamar de cultura que gera empregos e economia criativa. A temática do brega surge não como uma cultura a ser preservada e valorizada pelos seus aspectos sonoro-estéticos, mas sim pelo seu caráter econômico.

Cabe aqui pensar novamente a ideia de conveniência da cultura, adequada à postura dos políticos que se utilizaram do brega para se aproximar mais das periferias. Para Yudice (2013), a conveniência da cultura sustenta a *performatividade* como parte fundamental da vida social nos dias atuais e torna a cultura um recurso para servir a determinado fim.

Uma interpretação performática da conveniência da cultura focaliza, pelo contrário, as estratégias implícitas em qualquer invocação de cultura, em qualquer invenção de tradição no tocante a um objetivo ou propósito (YUDICE, 2013, p. 68).

Queremos, portanto, observar as diferentes formas pelas quais a cultura brega é incorporada pelo poder público, não apenas como um indicativo de “interesse” político, mas também como forma de dar visibilidade e espaço para o gênero. Pelo exposto, percebemos que a legitimação do brega ainda é cercada de conflitos, mas percebemos uma abertura maior ao gênero a cada ano que se passa.

⁴²Trecho do vídeo sobre o plano cultural do prefeito João Campos. Disponível em: <https://www.instagram.com/joocampos/?hl=pt-br>.

⁴³Vídeo entrevista com a dançarina de bregafunk Vitória Kelly sobre a importância do brega e do passinho para a periferia e para a economia criativa do Recife. Disponível em: <https://www.instagram.com/joocampos/?hl=pt-br>.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O embrião deste estudo surgiu em 2018 na intenção de compreender as formas contraditórias em que o brega era visto dentro da cidade do Recife. A inquietação tinha como pano de fundo entender as mudanças das práticas culturais que cada vez mais se colocavam como opostas e conflitivas. De um lado uma cultura popular tradicional, o rock, o pop, evidenciados nas festividades locais oficiais. De outro, uma cultura popular periférica em expansão que penetrava as diversas práticas culturais e de lazer tanto de jovens das classes mais vulneráveis de Recife, quanto dos jovens de classes abastadas.

A ideia era entender um panorama do campo cultural pernambucano na contemporaneidade a partir da expansão do brega e de sua relação com o Estado. O cenário que se formou foi conflitivo. Foi observada uma narrativa regionalista e tradicionalista da cultura, a qual atravessa todos os movimentos surgidos em Recife analisados até então. Tal narrativa se traduziu em políticas culturais e no discurso oficial sobre a cultura por parte do Governo e dos atores consagrados no campo da música pernambucana. Consideramos que a contradição entre o desenvolvimento da cena brega – com ocupação crescente dos espaços dentro da cidade do Recife – e seu apagamento no discurso e políticas do Estado criou tensões que suscitaram realização da pesquisa.

Inicialmente, abordamos a ideia de Nordeste e formação de movimentos regionalistas em Pernambuco. Conforme aponta José Miguel Wisnik (1982), a tentativa de um projeto de unificação nacional-popular que vinha desde os anos 1930 como política estatal no Brasil gerou exclusão de grupos sociais e adequação dos gêneros musicais. A busca de uma identidade brasileira se materializou em um discurso que ignorava as diferenças culturais, de classe, de raça e de etnia, além de suavizar os ritmos – como foi o caso do samba e do forró – para torná-los símbolos da cultura nacional. Culturas populares urbanas emergentes foram deixadas de lado, devido ao seu caráter comercial e influência da cultura estrangeira. Priorizou-se um projeto de estetização da cultura popular tradicional e rural como a legítima cultura nacional. Desse projeto surgem as paixões regionalistas e o Nordeste idealizado, sendo o sertão e o rural os símbolos norteadores dos principais movimentos que surgiram em Recife. Ocorreu, pois, um processo de canonização desse sentimento regionalista amplamente difundido entre as elites e pelo Estado.

A formação do campo da música pernambucana foi caracterizada por esse conjunto de convenções artísticas regionalistas e pelo resgate da tradição na cultura popular. Ao mesmo tempo em que a indústria cultural chegava ao Brasil, novos fenômenos musicais despontaram

e geraram questionamentos às estruturas da produção artística local. Primeiramente, o projeto de Ariano Suassuna de criar uma cultura erudita a partir das raízes culturais nordestinas e da influência ibérica chocava-se com as propostas do movimento tropicalista. Os tropicalistas beberam da fonte da cultura popular misturada ao rock psicodélico e provocaram a reação do Armorial de Ariano Suassuna, contrário à cultura norte-americana. A estética da tropicália ia de encontro à das elites culturais locais e seu apego à tradição.

Alguns anos depois, o Mangubeat aparece também como um movimento contrário à “museificação” da cultura popular e provoca figuras como Ariano Suassuna e Alceu Valença, principais expoentes da cultura regional até o início da década de 90. Algumas características atribuídas ao Mangubeat são importantes para pensar o cenário atual do campo musical pernambucano. Por exemplo, é sabido que o Mangubeat questionou as noções de Nordeste e de Recife, além de ter denunciado a utilização da cultura popular pelos cânones anteriores da música local. Ademais, o movimento representou a formação do campo da música pop em Pernambuco e internacionalizou a música pernambucana. Ao mesmo tempo em que mantinha relações com a música popular, propunha um hibridismo com hip-hop, rock e pop.

Em oposição ao Movimento Armorial, que tinha pretensões de utilizar a cultura popular para criar uma música popular erudita, o Mangu está próximo ao campo da utilização da cultura popular pela via do pop. O Mangubeat se colocava como um contraponto à visão romântica da cultura popular. No entanto, aos poucos o movimento foi incorporado pelas instancias políticas culturais do Estado; e seu discurso parece ter se tornado um discurso dominante. O discurso de um movimento de contracultura no sentido de ser contrário ao estabelecido se tornou o discurso dominante institucional revelado nas políticas culturais do Estado até então.

Jack A. Draper III (2014) aponta, a partir do exemplo do forró, que não deveríamos utilizar apenas os discursos de conveniência para compreender uma prática cultural popular, seja por vias do mercado ou de políticas estatais. Do mesmo modo, uma análise fundamentada apenas no parâmetro da autenticidade de uma produção artística é limitadora e não deveria basear a decisão sobre o que é ou não um fenômeno cultural popular contemporâneo. Por exemplo, manifestações não ligadas à tradição não deveriam ser sumariamente destituídas da classificação de popular. É esse impedimento sumário que constitui o projeto de poder das elites nordestinas, apontado por Durval Muniz, que utiliza como fonte a cultura das classes subalternas como forma de mascarar as dominações e exploração dessas classes. (DRAPER III, 2014)

O autor aponta que o hibridismo como síntese de uma cultura binária é transformado em ideologia de mercado e incorporado pelo Estado em forma de legitimação. Assim, cria a impressão de inclusão e se torna mais uma forma de hegemonia da cultura. As tentativas regionalistas de Gilberto Freyre, o nacional-popular, as sínteses de Ariano Suassuna, foram incorporadas ou geradas pela cultura dominante para se opor outra cultura hegemônica estrangeira. Esse conceito de hibridismo não selvagem e domesticado, segundo o autor, terminou mascarando aspectos de dominação e hegemonia na América Latina. Recolocamos aqui a questão do Manguebeat como parte dessa problemática nos dias atuais.

Ora, o movimento de fato tinha como projeto ser contra hegemônico e tentou dar voz às pluralidades culturais e à música negra produzida em Pernambuco. Porém, ao ser incorporado pelas instituições, passou a representar esse híbrido domesticado e interessante para o projeto das classes dominantes e do Estado. Isso fica bem nítido com a política do carnaval multicultural baseada nos princípios do movimento Mangue. podemos relacionar ao que Bourdieu apontou em *A Distinção*, já que “embora o campo de produção erudita possa não estar nunca dominado por uma ortodoxia, está sempre às voltas com a questão da ortodoxia, ou seja, com a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística” (BOURDIEU, 2015, p.108).

É nesse cenário que a música brega brota dentro das periferias do Recife e se desenvolve à parte dos valores da cultura popular folclórica e tradicional e das representações de um tipo de jovem periférico que agencia capital cultural através do campo jornalístico e da indústria cultural para conquistar seu espaço. O brega começa a ganhar mais projeção ao mesmo tempo em que o movimento Mangue passou a ser uma efervescência do campo cultural no as 1990-2000. Neste momento, o brega a ganhar mais espaço nas casas de shows e nos programas de TVs locais.

Fora da produção dominante da indústria cultural, o brega, como consideramos, representa uma prática cultural emergente dentro do campo da música. Sua produção e difusão foi feita pela lógica da produção caseira e pela estratégia de venda de shows como forma de movimentar a cena financeiramente. A problemática que circunda o brega é seu apagamento diante do discurso da cultura oficial pelo Estado. Foi a partir de sua exclusão do carnaval que esta passou a ser mais evidente. Em consequência, mobilizou-se, uma lei criada pelo Deputado Edilson Silva para que o gênero fosse incluído no rol de expressões culturais pernambucanas. Isso gerou tensões dentro do campo, a partir das quais gostaríamos de apontar os principais pontos trabalhados no estudo sobre essas disputas.

Em primeiro lugar, evidenciou-se que o processo de institucionalização do brega partiu

do campo político e, logo após, do campo jornalístico e de alguns especialistas como mediadores do gênero. Deu-se início a um processo de legitimação do brega no campo da música pernambucana. É a partir do campo jornalístico que fica patente o estabelecimento de um conflito entre o Estado e os atores mais consagrados do campo. A partir das categorias criadas para as análises das matérias dos jornais, percebemos que o debate foi norteador por elementos de representatividade, conflito, moral e ideológica acerca da visão hegemônica da cultura popular.

Do que surgiu na discussão, ressaltamos que os impedimentos impostos pelo Estado e pelo campo permearam as opiniões relacionadas às origens do brega, sobre a ideia de *pernambucanidade* e da cultura popular como formas imperativas de selecionar o que seria uma prática artística originária “da terra” e o que não seria. Como foi demonstrado, a política multicultural incorporou a proposta do Mangubeat e o popular da tradição e o pop híbrido do Mangubeat são utilizados como forma de reificar as culturas pulsantes locais e, ao nosso ver, passou a ser a visão dominante. A proposta do brega, que também é mercadológica e dialoga em outra perspectiva de cultura popular, passa, assim, a ser excluída desses eventos.

Em consonância, vale ressaltar a carga moral colocada sobre a música brega. Como foi demonstrado, ela pode ser um indicativo das dificuldades de abertura para políticas culturais sobre o gênero e, ao mesmo tempo, um mecanismo de resistência do campo consagrado que vem perdendo espaço para essas novas configurações sonoras musicais erótico-dançantes. Também é preciso indicar o aspecto de generalização da lei em relação ao brega e as divergências resultantes desta. Dentro da própria cena não há acordo sobre a abrangência da lei e o texto abre margem para a utilização apenas do brega romântico e do brega pop como representantes do “brega legítimo” – até então, são os únicos subgêneros integrantes das festividades promovidas pelo Estado.

Alternativamente, o bregafunk toma protagonismo através de campanhas políticas, como foi demonstrado. Percebemos que existe uma ideia, muitas vezes propagada pelos próprios artistas, que coloca o brega como recurso, como fonte de renda e de emprego, e isso é reforçado pelos políticos. Este raciocínio escamoteia os valores de sonoridades e estéticas e a importância da identidade desses jovens, construída através da música. O cenário exposto remete a uma das características de diferenciação do campo de produção dos bens simbólicos apontado por Bourdieu (2015). Segundo o autor, quanto mais o campo funcionar como uma competição pela legitimidade cultural, mais a produção é definida por distinções como temas, técnicas e estilos que passam a ser os alvos de valor na economia do campo e que agregam

valor a determinados grupos dentro do campo. A legitimação do brega, a nosso ver, caminha por essas controvérsias apontadas ao longo da pesquisa.

Concordamos com Stuart Hall: a cultura popular é contraditória. O brega é contraditório. Ele é a música do corpo e da dança e o gênero está gravado na memória e nas histórias dos pernambucanos. Ele representa a inserção cultural que foi, e ainda é, muitas vezes combatida pelas elites que propagam sua visão particular de cultura. Tal cultura, tão exaltada pelo campo artístico, parece ser um conjunto de seleção de signos que não “incomodam” a classe dominante. O “povo”, mesmo, nunca foi de fato protagonista dentro da cultura pernambucana e o brega escancarou esse processo. Quando Yúdice (2013) aponta que o funk traz uma contestação dos jovens à propriedade das classes médias “não marginais” sobre os espaços da cidade e uma busca destes por estabelecer novas identidades, reconhecemos o *modus operandi* da nova geração do brega. É através de músicas não tradicionais-regionais que se busca uma nova identidade oposta à identidade nacional. O brega, como representante dessas novas práticas culturais, necessita de novas formas de pensar as políticas culturais de inserção desses novos agentes no campo da música pernambucana.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. Ideias para a sociologia da música. In: BENJAMIN, Walter., HORKHEIMER, M., ADORNO, Theodor. W. & HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983. p. 259-268.
- ALBUQUERQUE JR., D. M. DE. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ANDRADE, Rafael Moura de. *A política multicultural no carnaval do Recife: democratização, diversidade e descentralização*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2016.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1998.
- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte. Edição Comemorativa do 25º Aniversário Revista e Aumentada, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica social do Julgamento*. São Paulo: Editora ZOUK, 2017.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A. 1989.
- _____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 2003.
- _____. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.
- _____. *As Regras da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras: 2005
- BARBOSA, Letícia R. *Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife, PE: Edições Bagaço, 2009.
- BENTO, Emmanuel. Alvo de críticas, passinho é uma modernização de efervescências do Recife. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 29 dez. 2020. Viver. Disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/alvo-de-criticas-passinho-e-modernizacao-de-efervescencias.html>

_____. “chegou a hora de mostrar nosso brega para o Brasil”, diz MC Elvis após ser contratado por gravadora paulista. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 28 abr. 2018. Viver. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/04/28/internas_viver,7_0265/chegou-a-hora-de-mostrar-nosso-brega-para-o-brasil-diz-mc-elvis-apo.shtml. Acesso em: 15 ago. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin. *Obras escolhidas, Vol. I (Magia e Técnica, Arte e Política)*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-195.

COHN, Gabriel. Indústria Cultural como conceito multidimensional. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e Culturas do consumo*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2008

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. 2013. 331 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

DRAPER III, Jack A. *Forró e o Regionalismo redentor do Nordeste brasileiro: Música popular do Nordeste brasileiro*. São Paulo: Editora Intermeios, 2014.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

FONTANELLA, Fernando Israel. *A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife*. 2005. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2005.

GOMES, Jaciara Josefa. *Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano “É nós do Recife para o mundo”*. 2013. 217 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2013.

HALL, Stuart. *Dá Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Tradução de Maria Ângela Caselatto e revisão técnica de Augusto Capella. São Paulo: Edusc, 2008.

JANOTTI JR., Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e

reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, Brasília. v. 1, 2006. Disponível em: http://compos.org.br/seer/index.php/e_compos/article/viewFile/84/84. Acesso em: 3 jun. 2020.

LEÃO DO Ó, Ana Carolina Carneiro. *A “nova velha” cena: A vanguarda mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife*. 2008. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2008.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música Brasileira Pop periférica. *XXVI Encontro Anual da Compós*, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017

SANTOS, Marília Paula dos. *Ecos Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco*. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa, 2017.

SOARES, Murilo César. *Representações, jornalismo e a esfera pública democrática*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)*. Recife, PE: Alternativa, 1978.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. *Economia Simbólica da Excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano*. 2011. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade De Brasília - UnB, Brasília, 2011.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. O núcleo Guel Arraes, da Rede Globo de Televisão e a consagração cultura da “periferia”. *Revista Sociologia&Antropologia*. Rio de Janeiro. V.03.06, 2013, p. 557-578.

SOARES, Thiago. *“Ninguém é perfeito e a vida é assim”: a música brega em Pernambuco*. Recife, PE: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.

_____. Incômodos (e políticas) da música brega no Recife. 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, São Paulo-SP, 14 e 15 de outubro de 2016.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.

_____. *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista*. In: _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 43- 68.

WISNIK, José Miguel. *Música- O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MATÉRIAS DE JORNAIS

ALEPE. Brega é reconhecido como expressão cultural pernambucana. Assembleia legislativa do Estado de Pernambuco. 18 ago. 2017. Disponível em: <http://www.alepe.pe.gov.br/2017/08/18/brega-e-reconhecido-como-expressao-cultural-pernambucana/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

ALBUQUERQUE, GG. As consequências da 'Lei do Brega', que transforma o ritmo em expressão cultural de Pernambuco. A nova legislação foi comemorada entre os bregueiros, mas também causa dúvida e pode causar exclusão na própria cena brega. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 22 ago. 2017. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/08/22/as-consequencias-da-lei-do-brega-que-transforma-o-ritmo-em-expressao-cultural-de-pernambuco-302610.php>. Acesso em: 20 dez 2020.

APRÍGIO, Marcelo. 'Periferia tem voz, tem direito de sonhar', diz Michelle Melo sobre brega no Carnaval do Recife 2020. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 22 fev. 2020. Notícia. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2020/02/22/periferia-tem-voz-tem-direito-de-sonhar-diz-michelle-melo-sobre-brega-no-carnaval-do-recife-2020-400519.php>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BASTOS, Márcio. FIG 2019: Noite do Brega faz história e reúne 30 mil pessoas. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 23 set 2019. Cultura. Disponível em: 20 <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/07/23/fig-2019-noite-dobrega-faz-historia-e-reune-30-mil-pessoas-383850.php> . Acesso em: 17 ago 2020.

BENTO, Emmanuel. Alvo de críticas, passinho é uma modernização de efervescências do Recife. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 15 fev. 2020. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/alvo-de-criticas-passinho-e-modernizacao-de-efervescencias.html>. Acesso em: 5 dez 2020.

_____. “chegou a hora de mostrar nosso brega para o Brasil”, diz MC Elvis após ser contratado por gravadora paulista. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 28 abr. 2018. Viver. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/04/28/internas_viver,7_0265/

chegou-a-hora-de-mostrar-nosso-brega-para-o-brasil-diz-mc-elvis-apo.shtml. Acesso em: 15 ago. 2018.

_____. 'Representarei um movimento', diz Priscila Senna, primeira atração de brega no Marco Zero. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 20 fev. 2020. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/u2018representarei-um-movimento-u2019-diz-priscila-senna-primeira-a.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

_____. Parceria de Jurema Fox e Nena Queiroga une passinho dos malokas e frevo. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 22 fev. 2019. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/02/passinho-dos-malokas-e-frevo-se-unem-em-parceria-de-jurema-fox-e-nena.html>. Acesso em: 10 jan 2021.

DIARIDEPERNAMBUCO. Brega, funk, sertanejo e forró estilizado são 'barrados' no carnaval pernambucano. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 27 dez 2016. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/12/brega-funk-sertanejo-e-forro-estilizado-sao-barrados-no-carnaval-p.html>. Acesso em: 5 dez 2020.

_____. Passinho, brega, funk, frevo estarão presentes na abertura do Carnaval do Recife. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 14 fev. 2019. Vida Urbana. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/02/passinho-brega-funk-frevo-estarao-presentes-na-abertura-do-carnaval.html>. Acesso em: 5 dez 2020.

_____. Michelle Melo chora ao defender o brega como expressão cultural de Pernambuco. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 26 jun 2017. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/04/michelle-melo-chora-ao-defender-o-brega-como-expressao-cultural-de-per.html>. Acesso em: 20 dez 2020.

_____. Reginaldo Rossi é declarado como Patrono do Brega pela Alepe. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 14 out. 2020. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/10/reginaldo-rossi-e-declarado-como-patrono-do-brega-pela-alepe.html>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Recife comemora o Dia Municipal da Música Brega. Conheça a história do ritmo. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 14 fev. 2020. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/02/recife-comemora-o-dia-municipal-da-musica-brega-conheca-a-historia-do.html>. Acesso em: 2 fev. 2021.

BARROS, Isabelle; Lins, Larissa. Polêmica multicultural. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 28 dez 2016. Viver. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2016/12/polemica-multicultural.html>. Acesso em: 5 dez 2020.

JORNALDO COMÉRCIO. Brega é cultura sim", diz MC Cego, sobre veto no Carnaval de PE. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 28 dez 2016. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/12/28/brega-e-cultura-sim-diz-mc-cego-sobre-veto-no-carnaval-de-pe-265055.php>. Acesso em: 5 dez 2020.

_____. Em show, Siba faz defesa estética e política da cultura popular. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 29 jun. 2015. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/06/29/em-show-siba-faz-defesa-estetica-e-politica-da-cultura-popular-187881.php>. Acesso em: 5 dez 2020.

_____. Ritmo brega vai virar expressão cultural pernambucana. Alepe aprovou, em primeira discussão, projeto que torna o ritmo brega como expressão genuinamente de Pernambuco. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 25 jun. 2017. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/04/25/ritmo-brega-vai- virar-expressao-cultural-pernambucana-280225.php>. Acesso em: 20 dez 2020.

_____. Lei transforma música brega em expressão cultural de Pernambuco; entenda as mudanças. Proposta do deputado Edilson Silva põe o brega no mesmo rol do maracatu, frevo, forró e manguê beat. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 21 ago. 2017. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/08/21/lei-transforma-musica-brega-em-expressao-cultural-de-pernambuco-entenda-as-mudancas-302349.php>. Acesso em: 20 dez 2020

_____. Brega-funk e passinho têm espaço garantido na campanha eleitoral do Grande Recife. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 27 set. 2020. Notícia. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/politica/2020/09/11978898-brega-funk-e-passinho-tem-espaco-garantido-na-campanha-eleitoral-do-grande-recife.html>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Governo do Estado deixa brega, sertanejo, arrocha e forró estilizado de fora do Carnaval 2017. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 27 dez 2016. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/12/27/governo-do-estado-deixa-brega-sertanejo-arrocha-e-forro-estilizado-de-fora-do-carnaval-2017--264975.php>. Acesso em: 15 de dez 2020.

HACKNEN, Douglas. Título de patrono do brega para Reginaldo Rossi recebe parecer favorável da cclj da alepe. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 28 ago. 2020. Notícia. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/politica/2020/08/11966614-titulo-de--patrono-do-brega--para-reginaldo-rossi-recebe- parecer-favoravel-da-cclj-da-alepe.html>. Acesso em: 10 jan. 2021.

OLIVEIRA, Thamires. Lei institui Dia Municipal da Música Brega em 14 de fevereiro no Recife. G1. Pernambuco. 19 abr. 2018. Notícia. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/lei-institui-dia-municipal-da-musica-brega-em-14-de-fevereiro-no-recife.ghtml>. Acesso em: 21 dez 2020.

OLIVEIRA, Debora Bruna. Dia Municipal do Brega é comemorado no Recife. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 14 fev. 2020. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2020/02/14/dia-municipal-do-brega-e-comemorado-no-recife-399863.php>. Acesso em: 2 fev. 2021.

PONTES, Alef. Agora é oficial: Lei torna o brega expressão cultural de Pernambuco. Governo estadual terá que garantir espaço para o gênero em suas programações. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 21 ago. 2017. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/08/agora-e-oficial-lei-torna-o-brega-expressao-cultural-de-pernambuco.html>. Acesso em: 20 dez 2020.

RANGEL, Matheus. Artistas analisam projeto de lei que reconhece brega como expressão cultural de Pernambuco Michelle Melo, Priscila Sena, Ayrton Montarroyos, Paulo André, Renato Phaelante e Paulo Perdigão opinam. *Jornal Diário de Pernambuco*. Pernambuco. 27 jun. 2017. Viver. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/04/artistas-analisam-projeto-de-lei-que-reconhece-brega-como-expressao-cu.html>. Acesso em: 20 dez 2020.

SIQUEIRA, Pedro. Semana de conquistas para o brega, com lançamento de livro aprovação de lei. *Folha de Pernambuco*. Pernambuco. 23 ago. 2017. Cultura. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/semana-de-conquistas-para-o-brega-com-lancamento-de-livro-e-aprovacao/38971/>. Acesso em: 20 dez 2020.

SALLES, Vinícius. Câmara do Recife homenageia o Brega em sessão solene. *Jornal do Comércio*. Pernambuco. 15 dez 2017. Cultura. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/politica/pernambuco/noticia/2017/12/15/camara-do-recife-homenageia-o-brega-em-sessao-solene-320250.php>. Acesso em: 20 dez 2020.

FOLHAPE. Alepe aprova projeto que eleva o brega à categoria de expressão cultural. *Folha de Pernambuco*. Pernambuco. 25 abr. 2017. Cultura. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/colunistas/blogdafolha/alepe-aprova-projeto-que-eleva-o-brega-a-categoria-de-expressao-cultural/2765/>. Acesso em: 20 dez 2020.

ANEXO A - Lista indicando as matérias que foram utilizadas para análise.

Nº	DATA	TÍTULO DA MATÉRIA	JORNAL	TEMA
1	15/02/2020	Alvo de críticas, passinho é uma modernização de efervescências do Recife.	Diário de Pernambuco	Modernização e as relações entre o frevo e o passinho
2	28/04/2018	“chegou a hora de mostrar nosso brega para o Brasil”, diz MC Elvis após ser contratado por gravadora paulista.	Diário de Pernambuco	bregafunk alcança âmbito nacional na industrial fonográfica.
3	27/12/2016	Brega, funk, sertanejo e forró estilizado são 'barrados' no carnaval pernambucano	Diário de Pernambuco	veto no Carnaval de 2017 do brega
4	28/12/2016	Polêmica Multicultural	Diário de Pernambuco	veto no Carnaval de 2017 do brega
5	27/12/2016	Governo do Estado deixa brega, sertanejo, arrocha e forró estilizado de fora do Carnaval 2017.	Jornal do Comércio	veto no Carnaval de 2017 do brega
6	28/12/2016	Brega é cultura sim", diz MC Cego, sobre veto no Carnaval de PE	Jornal do Comércio	Opinião do MC Cego sobre o veto do Carnaval
7	29/06/2015	Em show, Siba faz defesa estética e política da cultura popular.	Jornal do Comércio	Siba comenta sobre a relação do Estado com a cultura popular
8	23/08/2017	Semana de conquistas para o brega, com lançamento de livro aprovação de lei.	Folha PE	lançamento do livro sobre o brega
9	25/04/2017	Alepe aprova projeto que eleva o brega à categoria de expressão cultural.	Folha PE	Aprovação da Lei do brega
10	26/04/2017	Michelle Melo chora ao defender o brega como expressão cultural de Pernambuco	Diário de Pernambuco	Aprovação da Lei do brega
11	21/08/2017	Agora é oficial: Lei torna o brega expressão cultural de Pernambuco. Governo estadual terá que garantir espaço para o gênero em suas programações.	Diário de Pernambuco	Aprovação da Lei do brega

12	25/06/2017	Ritmo brega vai virar expressão cultural pernambucana. Alepe aprovou, em primeira discussão, projeto que torna o ritmo brega como expressão genuinamente de Pernambuco.	Jornal do Comércio	Aprovação da Lei do brega
13	22/08/2017	As consequências da 'Lei do Brega', que transforma o ritmo em expressão cultural de Pernambuco. A nova legislação foi comemorada entre os bregueiros, mas também causa dúvida e pode causar exclusão na própria cena brega.	Jornal do Comércio	Aprovação da Lei do brega
14	15/12/2017	Câmara do Recife homenageia o Brega em sessão solene.	Jornal do Comércio	Dia do brega
15	19/04/2018	Lei institui Dia Municipal da Música Brega em 14 de fevereiro no Recife.	G1	Dia do brega
16	14/02/2020	Dia Municipal do Brega é comemorado no Recife.	Jornal do Comércio	Dia do brega
17	14/02/2020	Recife comemora o Dia Municipal da Música Brega. Conheça a história do ritmo	Diário de Pernambuco	Dia do brega
18	20/02/2020	'Representarei um movimento', diz Priscila Senna, primeira atração de brega no Marco Zero.	Diário de Pernambuco	Participação do brega no Carnaval
19	22/02/2020	. 'Periferia tem voz, tem direito de sonhar', diz Michelle Melo sobre brega no Carnaval do Recife 2020	Jornal do Comércio	Participação do brega no Carnaval
20	27/09/2019	FIG 2019: Noite do Brega faz história e reúne 30 mil pessoas.	Jornal do Comércio	Brega no FIG
21	14/02/2019	Passinho, brega, funk, frevo estarão presentes na abertura do Carnaval do Recife.	Diário de Pernambuco	Passinho no Carnaval 2019
22	28/08/2020	Título de patrono do brega para Reginaldo Rossi recebe parecer favorável da cclj da alepe.	Jornal do Comércio	Reginaldo Rossi Patrono do brega
23	14/10/2020	Reginaldo Rossi é declarado como Patrono do Brega pela Alepe.	Diário de Pernambuco	Reginaldo Rossi Patrono do brega

24	22/02/2019	Parceria de Jurema Fox e Nena Queiroga une passinho dos malokas e frevo.	Diário de Pernambuco	Modernização e as relações entre o frevo e o passinho
----	------------	--	----------------------	---