

# **A música brega como ser/fazer político de resistência e reconhecimento social como expressão cultural frente a cultura hegemônica.**

Bárbara Salla Marx.

Cita:

Bárbara Salla Marx (2019). *A música brega como ser/fazer político de resistência e reconhecimento social como expressão cultural frente a cultura hegemônica*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/1276>



## **A música brega como ser/fazer político de resistência e reconhecimento social como expressão cultural frente a cultura hegemônica.**

Bárbara Salla Marx

### **Resumo**

A música brega refere-se a um conjunto de obras de artistas de épocas distintas, principalmente a partir do início do século XX, abarcando estilos distintos de música como o samba, bolero e as baladas caracterizada principalmente pelas melodias e letras românticas. A partir do desenvolvimento de uma cultura de massa, o Brega acabou por se transformar em uma mercadoria bastante lucrativa para a indústria cultural, consumido pela classe popular. Foi por tanto vista por longo tempo como uma cultura da periferia, “sem valor” e acrítica, que foi duramente marginalizada e excluída nesse período frente as manifestações culturais consumidas e consolidadas pelas elites brasileiras como a "Música Popular Brasileira" (MPB) e seus vários intérpretes e compositores, tais como Chico Buarque, Gal Costa e outros. Portanto, o presente trabalho teve como objetivo analisar a música brega enquanto espaço de luta política e reconhecimento de uma identidade cultural, realizando está análise através da dialética entre resistência e sujeição, a partir de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica. Mesmo apesar da padronização de uma conduta musical em que diversas manifestações heterogêneas são aglutinadas sob um rotulo negativo de música "deficiente/pobre", de sujeitos "impolíticos" e "acríticos", que se correlacionavam com a música apenas com um prazer imediato, não cessam de aparecer linhas de resistências e auto reconhecimento de agentes constantemente renegados e marginalizados da vida política e cultural, que dentro de espaços tomados por uma conotação de negatividade, conseguem atuar de forma criativa e autêntica mesmo distantes dos nodos de poder tradicionalmente dominantes.

### **Palavras chave**

Cultura tradicional; Brega; Cultura popular; Indústria cultural.

### **Introdução**

O presente trabalho propõe levantar uma discussão sobre o lugar da música brega dentro dos espaços de consumo e manifestações culturais no Brasil, para tanto torna-se necessário contextualizar e explorar a dinâmica em que se deu a produção cultural na última metade do século XX a partir da consolidação da cultura de massa nacional que se desenvolve paralelamente ao crescimento da indústria de entretenimento e



comunicação, ambas produtos do processo de industrialização e racionalização da sociedade.

Inserindo, portanto, no centro da discussão a música brega ou antes conhecida como “cafona” e seus artistas e interlocutores como Odair José, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano e tantos outros. Oferecendo ao leitor um olhar sociológico da dimensão do que pode constituir o Brega enquanto manifestação popular e identitária de grupos sociais, que para além das leituras hegemônicas que o analisa em referência à padrões estéticos e econômicos dentro da sociedade brasileira, o que acaba por reduzir o brega à pura mercadoria, desprovido de aspectos políticos, identitários e revolucionários, restringindo esse fenômeno a uma leitura axiológica.

Durante todo o trabalho, o termo brega estará colocado não como alusão a um gênero musical, pois o brega enquanto um conjunto de canções de produção simples e caracterizadas por possuírem forte apelo emocional/sentimental, também não estabelece regras que delimitam e homogeneizam as músicas e estilos que integram esse subcampo da música popular brasileira, podendo, portanto, se caracterizar como boleros, baladas e sambas, por exemplo. Portanto, a música brega, em suas várias vertentes e estilos, é caracterizada, principalmente, pelos contextos de origem e pelas mudanças temporais. No entanto, o trabalho vai focar nos estilos de música brega produzido na segunda metade do século XX, porém a delimitação do espaço temporal analisado não restringe os resultados obtidos a estas produções, possibilitando também a expansão das análises para o campo geral do brega, e especificamente, da música brega.

### **Fundamentação do problema**

O desenvolvimento da indústria de música brasileira acompanhou o crescimento e progresso dos meios de comunicação, se consagrando assim a partir da metade do século XX, principalmente em meados dos anos de 1970, quando, segundo Ortiz (2001), houve uma notável evolução da aquisição de eletrodoméstico, principalmente, devido a facilidade de aquisição em relação aos períodos anteriores com o crescimento exponencial entre 1970 a 1976, consolidando definitivamente o mercado de aparelhos de reprodução sonora no Brasil. Estimulando assim também a produção dos LP's e compactos, gerando uma maior demanda pela produção artística musical.

A partir disso, muitos estilos de música e gêneros vão se consolidando e alcançando outros públicos e espaços, assim ocorre com o Samba que, de acordo com José Zan



(2001), escapa de seus lugares de origem e de culto, e se instalam Brasil adentro, principalmente, na classe média carioca. Dessa maneira, a nova dinâmica mercadológica demanda um grande público consumidor, portanto a importância do incentivo financeiro e fiscal sob a produção da indústria eletrônica é essencial ao seu desenvolvimento. Atingindo uma grande quantidade de indivíduos, as indústrias culturais produziram uma nova lógica de consumo com foco na produção e distribuição em massa. Desse modo:

*Tem-se comunicação de massa quando a fonte é única, centralizada, estruturada segundo os modos de organização industrial; o canal é um achado tecnológico que influi sobre a própria forma de sinal; e os destinatários são a totalidade (ou um número muito grande) dos seres humanos em diferentes partes do globo. (Jóse, Carmen, 2002, p.33)*

Todavia, diante das transformações sofridas na esfera musical brasileira, o mercado fonográfico, mesmo diante de um processo de massificação e expansão dos conteúdos midiáticos, produziu novos padrões de diferenciação entre seus produtos e públicos, pois “o advento de uma sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural” (Ortiz, R., 2001, p.148)

Consagrando dentro dos produtos culturais grupos de artista classificados como “MPB”, legitimados enquanto a “verdadeira” música popular brasileira, a partir de nomes como Caetano Veloso, Elis Regina, Chico Buarque e outros expoentes. Todavia, a cultura brega dentro da produção cultural tornou-se cada vez mais marcada e definida enquanto manifestação cultural das classes mais baixas e “apolíticas”. É nesses termos que as novas dinâmicas do mercado acabam funcionando, ao descobrir e penetrar diversas classes, novas maneiras de produzir e vender mercadorias específicas a determinadas classes e em grande quantidade. Sua práxis não está limitada à diferenciação dos produtos, mas também na busca de estratégias necessárias à vendagem e consagração de seus produtos pelo seu público-alvo, assim como aponta Ortiz (2001)

*O mercado de discos não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais. Ele descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo os “álbuns compilados”, discos ou fitas cassetes reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras. (Ortiz, R., 2001, p.128)*



Desse modo, mesmo com um alcance significativo da população brasileira, é renegado a música brega um lugar dentre a MPB, restando a ela um *não-lugar*, caracterizado por não ser nem o espaço mais elevado da pequena elite e nem o popular. Justamente por ela está definida da maneira em que é descrita por Fontanella (2005)

*Percebida como tosca, vulgar e de mau-gosto, a música brega é considerada nesse discurso elitizado como exemplo maior da degradação da cultura popular promovida pela mídia, degeneração imposta pela vida precária nos subúrbios ou fruto da ignorância das massas”(Fontanella, 2005, p.14)*

É urgente questionar-se porque as manifestações de massa, não apenas musicais como o brega, são constantemente colocadas em um limbo na qual jazem como “lixo” da produção cultural, sob o tapete da desvalorização, banalização e diminuição perante manifestações produzidas ou capturadas pelos discursos legitimadores da sociedade.

A cultura a partir de sua industrialização não se limita à produção de mercadorias, “ela necessita ainda se impor como legítima. A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia” (ORTIZ, R., 2001, p.147). Portanto, é fundamental analisar os mecanismos que marginalizam e limitam determinadas formas artísticas e culturais. Questionando-se sobre como se estrutura e funciona estes novos mercados. Sua práxis.

### **Metodologia**

De caráter qualitativo, a pesquisa utilizou o método bibliográfico como meio de alcance ao objetivo pretendido. Tal método tem como pretensão a coleta de materiais e informações produzidas por autores diversos do campo de estudo, contribuindo assim para o desenvolvimento da discussão sobre o objeto de pesquisa.

Para tanto, foram selecionados livros, artigos e produções acadêmicas que contribuíssem à discussão sobre o que é o “Brega” com ênfase nas produções deste subcampo da música popular brasileira da segunda década do século XX. Buscou-se dados relacionados, principalmente, aos aspectos políticos que norteiam esse subcampo, expostas, também, através de falas, entrevistas e fatos históricos coletados sobre o tema.

### **Resultados e discussão**

Quando se fala em música brega é comum associar aquele estilo de música romântica que fala bastante sobre saudade, infidelidade e tristeza, mas também a um tipo de



estética extravagante com cores fortes e cheias de informações, igualmente ligados a uma classe social específica. Nesse ponto, pode-se observar a semelhança que o brega possui com o Kitsch, quanto às características que Moles define, descritas por Lucas Khalil (2012), funcionando assim, igualmente, pelo princípio de *acumulação* e o princípio *sinestésico*, pois o brega não irá possuir também uma estrutura organizada, além de reclamar o uso demasiado dos sentidos, devido as suas cores e formas exageradas. O “brega”, para além do campo musical, refere-se a uma estética e ao conjunto de obras e artistas de épocas distintas que sempre estiveram colocados à margem da sociedade. Quanto ao seu conteúdo, o brega em geral está colocado eminentemente distante de um discurso ou performance política, limitado a esfera dos sentimentos privados e relações subterrâneas e “fúteis”, que pouco adicionam ao viver bem (*bios*) da cidade em que Aristóteles (1979), em sua *Metafísica*, erigia como fim da atividade dos cidadãos, e sim à atividade doméstica e privada relegada a escravos, filhos e mulheres. Enfim, como música, um ato “sem” finalidade qualificada a integrar qualquer aprimoramento à vida pública.

Dessa maneira, o termo brega surge assim na década de 1980, como uma forma de denominar esse tipo de canção e estética popular, que acabou por caracterizar os artistas antes denominados de “cafona”, como explica em seu livro Araújo (2015)

*A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70 [...], a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, cafone que significa indivíduo humilde, vilão, tolo.[...] A expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é “ a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários (Araújo, 2015, p. 20)*

Esse tipo de canção acaba por abarcar estilos como o bolero, a exemplo de Nelson Ned e Cláudia Barroso, assim como baladas com Odair José, Evaldo Braga e Paulo Sergio, além do samba, a exemplo de Benedito de Paula e Wando, incluindo muitos desses que já faziam sucesso durante a década de 1940. Estes artistas seriam enquadrados pela crítica como pura mercadoria, principalmente a partir da década de 1960 quando instaurada a ditadura militar, limitando-se a um tipo de cultura alienante, retirando dele qualquer outro aspecto de contraposição e resistência política, assim como ocorreu com os músicos da jovem guarda.



Com vista ao aspecto alienante atribuído a música brega tem-se como exemplo, a fala do crítico Marcelo Delon, citado na obra de Araújo (2015), ao comentar uma obra lançada pela cantora Joelma, este inferiu “tratar-se de música que não informa nada, não ensina nada, não educa nada, porque realmente contém pouca coisa, servindo apenas para embalar corações e mentes menos exigentes” (Araújo, 2015. p. 188). Nesse ponto, conforme observado, evidencia-se a *instrumentalidade da música* como uma qualificadora de sua posição dentro de escalonamento e cisões da atividade artística assim considerada. A pura música, com finalidade vil ou privada, com uma função apenas de “embalar corações e mentes menos exigentes” transformada em capital por uma grande gravadora, contém menos prestígio e utilidade política do que um grande manifesto revolucionário entoadado em um disco gravado dentro — talvez — da mesma gravadora.

Como comumente ocorre, o produto musical brega, limitado à vendagem de disco, esteve sempre marginalizado da dinâmica cultural e de produção de discos e artistas reconhecidos pelas classes médias e altas. Assim como Agnaldo Timóteo que no fim dos anos de 1960, liderava as vendas de discos na gravadora Odeon, onde estavam também Milton Nascimento e Paulinho da Viola, de acordo com ele, no livro de Araújo (2015), comenta que apesar do talento grandíssimo desses compositores, um dos motivos de estarem na gravadora na época era “porque eu e os outros cantores populares vendíamos muitos discos. Nós sustentávamos esses artistas na gravadora” (Araújo, 2015, p.190). Esse aspecto estritamente mercadológico vai atingir assim outros cantores de brega, como ocorre com Odair José, que ao tentar gravar um disco novo, é ameaçado pela gravadora, pois fugia ao seu estilo ou melhor as demandas do seu público. A partir disso, evidenciam-se como as formas simbólicas estão consolidadas fortemente sobre os indivíduos, impedindo-os de romper com determinadas barreiras. Dessa forma, limitando o artista brega a um subcampo permanente, como uma forma de manter o mesmo ordenamento e controle. Mesmo a partir de um processo de massificação e expansão do consumo, como ocorreu a partir da segunda metade do século XX no Brasil, novas formas de diferenciação são produzidas, seja a partir de um selo, marca, músicas ou/e artistas específicos. A noção de democratização do consumo vem acompanhada de novas formas de exclusão e distinção, que como coloca Carmem José, possui o poder de fazer-nos acreditar na:

*ideia de que os mesmos objetos são oferecidos para todos. O antagonismo volta a ser configurado quando esses objetos de consumo, a partir das Marcas, colocam cada*



*consumidor em seu respectivo segmento social e, portanto, na sua respectiva condição de classe. (Jóse, Carmen, 2002, p.43)*

O campo da música, assim como todos os campos definidos por Bourdieu, é um espaço delimitado cujas relações tanto coletivas como individuais se dão a partir de relações de poder, essas relações acontecem como uma espécie de jogo de oposições que se configuram envolvidas na luta ou, se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores.” (Bourdieu, 2003, p.120)

No entanto, esses elementos e grupos definidos a partir do seu capital econômico, social e cultural não está bem demarcado e diferenciado na realidade brasileira. O processo de modernização e desenvolvimento nesse país é específico e distinto de países do norte. Mesmo no campo cultural, devido ao desenvolvimento tardio do capitalismo, muitos dos produtos culturais que chegavam, principalmente, a partir do século XX, já viam “prontos” e “modelados” pelos países desenvolvidos, muito como forma de expansão de mercados de consumo de suas corporações e indústrias. No Brasil a produção cultural esteve refém da indústria de massa. É, portanto, neste meio em que as classes médias vão buscar se diferenciar das classes baixas, através de produtos específicos, mesmo que ainda se caracterizando como produto de cultura massiva. Mas isso, não significa que não havia outras formas e tipos de manifestações culturais, apenas demarca um momento em que há no país um processo intenso e rápido de modificação do campo cultural, marcando profundamente a sociedade, principalmente, a partir da ampliação ao acesso de bens de consumo para diversos grupos sociais.

É, portanto, a partir dessas mudanças que pode falar numa nova concepção de “cultura popular” entendida por diversos estudiosos como relacionada às manifestações culturais tradicionais e folclóricas, esse conceito ganha novo significado, assim como coloca Renato Ortiz (2001) garantindo a manutenção das estruturas e posições do campo, visto que ao mesmo tempo em que são espaços já determinados, também o são determinantes, pois se espera de quem chega o reconhecimento das regras do jogo.

Assim, dentre um campo social, cada agente específico ocupa de maneira estruturada uma posição diante dos outros integrantes, garantindo o funcionamento e manutenção do todo. Esse ordenamento organiza cada um dos elementos e grupos sociais de maneira hierárquica, tendo como elemento que os distinguem o seu capital social. Assim



“a estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou instituições envolvidas na luta ou, se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores.” (Bourdieu, 2003, p.120)

No entanto, esses elementos e grupos definidos a partir do seu capital econômico, social e cultural não está bem demarcado e diferenciado na realidade brasileira. O processo de modernização e desenvolvimento nesse país é específico e distinto de países do norte. Mesmo no campo cultural, devido ao desenvolvimento tardio do capitalismo, muitos dos produtos culturais que chegavam, principalmente, a partir do século XX, já viam “prontos” e “modelados” pelos países desenvolvidos, muito como forma de expansão de mercados de consumo de suas corporações e indústrias. No Brasil a produção cultural esteve refém da indústria de massa. É, portanto, neste meio em que as classes médias vão buscar se diferenciar das classes baixas, através de produtos específicos, mesmo que ainda se caracterizando como produto de cultura massiva. Mas isso, não significa que não havia outras formas e tipos de manifestações culturais, apenas demarca um momento em que há no país um processo intenso e rápido de modificação do campo cultural, marcando profundamente a sociedade, principalmente, a partir da ampliação ao acesso de bens de consumo para diversos grupos sociais.

*“O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora” (Ortiz, R., 2001, p.121)*

É, portanto, a partir dessas mudanças que pode falar numa nova concepção de “cultura popular” entendida por diversos estudiosos como relacionada às manifestações culturais tradicionais e folclóricas, esse conceito ganha novo significado, assim como coloca Renato Ortiz (2001)

*Tanto o ponto de vista folclorista como o outro percebem a questão popular e do nacional em termos que apontam, seja para a conservação da ordem tradicional, seja para a transformação da situação presente. No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado (Ortiz, R., 2001, p.164).*



Portanto, dentro do campo da música, são desenvolvidos determinados valores que diferenciam mercadorias como pertencentes a uma população de “alta cultura” ou “baixa cultura”, marcando profundamente a produção musical a partir de elementos e, mesmo, artistas comuns ao campo, cuidando, assim, em restringir o acesso a esses espaços e produções pelas classe mais baixas, pois “os que [...] monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou autoridade específica característica de um campo, inclinam-se para a estratégia de conservação” (Bourdieu, 2003, p.121).

É através do bloqueio ao acesso a essa cultura elitizada que a *elite cultural* mantém distante as classes populares, e por meio dessa diferenciação entre os tipos de música e os públicos consumidores, a alta sociedade aparece como detentora da “verdadeira cultura” e reserva às massas zonas e espaços desvalorizados e esquecidos. Desta forma, o brega definiu-se justamente o conjunto de atividade que não atendia o padrão cultural tido como exemplar, homogeneizando uma realidade iminentemente plural, recodificando-a em parâmetros externos a esta própria.

Assim renegado por essa cultura, o brega não irá existir como um contraponto a esta ordem, na realidade ele procura caminhar paralelamente, reclamando espaços e valores que o são retirados, dessa forma, discorre bem Fontanella (2005) em sua dissertação:

*Em nenhum momento o Brega tem por objetivo de contestar os cânones culturais da sociedade de consumo, e é bom deixar claro que em nenhum momento quero lhe atribuir essa atitude. Pelo contrário: o que os bregas querem é participar desse universo fechado para eles.(Fontanella, 2005, p.12).*

A partir da ideia de resistência enquanto forma de existir marcada por conflitos constantes frente as estruturas sociais hegemônicas. A música brega é relegada a uma posição suburbana e excluída dos processos comuns à música consagrada e valorizada pelas elites. Nesse campo permeado de relações de poder, ela existe enquanto um contra poder. Se configurando como uma força que a partir da luta travada cria novas formas de existência e possibilidades distintas. Todavia, essa resistência que se discute não se limita ao conteúdo e performance da cultura brega, assim como coloca Carmem José:

*Não se trata especificamente do caráter ideológico do comportamento ou da mercadoria cultural brega, pois pressupõe-se que todo e qualquer signo é por natureza ideológico-*



*histórico-social, na medida em que todo signo tem seu modo próprio de falar da realidade, de certa maneira e numa certa medida. (José. 2002, p.31)*

A luta travada está relacionada ao reconhecimento e a sobrevivência de manifestações culturais “esquecidas” e “excluídas” da história do Brasil, enquanto cultura e símbolo político/cultural fundamentais à identidade brasileira.

Um fato que demonstra esse aspecto axiológico sobre a música brega foi o que ocorreu com Odair José, ao fazer uma participação numa apresentação de Caetano Veloso no festival da Phonograma “Phono 73”, ocupado por um público universitário, quando ao subir ao palco para cantar “Vou tirar você desse lugar”, música de sua autoria, acabou sendo recebido por uma enorme vaia da plateia. Deixando assim Caetano bastante irritado, reclamando e gritando coisas para a plateia, como “não há nada mais Z do que um público classe A” (Araújo, 2015, p.204). Desse modo, esses fatos levantam questões como o por que o cálix do brega não se adequou ao paladar refinado da alta cultura? Será que uma música que “apenas” tratava de relações irrelevantes para a vida política, não merecesse ser tocado na Ágora universitária ou em outros espaços reconhecidos e elitizados?

### **Considerações finais**

Apreende-se que, fugindo de uma concepção puramente economicista, a economia cultural teve papel preponderante na classificação e rotulação de diversas expressões musicais a partir da segunda metade do século XX. Transformando a relação da música como culto, concebendo a esta um fim instrumental, permitindo assim, que as expressões artísticas de certos grupos sociais fossem investidas com maior valor cultural sobre aquelas que não se adequavam aos padrões de uma música “qualificada”. Com tal padronização da conduta musical diversas manifestações heterogêneas entre si puderam ser aglutinadas sob um rotulo negativo de música deficiente/pobre, relegada aos sujeitos impolíticos e acríticos, que se correlacionavam com a música apenas com um prazer imediato, sem acrescenta-la nenhum valor construtivo à sociedade.

A cultura brega foi assim determinada dentro do campo musical brasileiro, e, principalmente, a partir do desenvolvimento industrial com sua lógica de funcionamento que acabou por transformar manifestações culturais em mercadorias cujo valor estava intrinsecamente relacionado as vendas, público e custo, e a partir dessas mesmas variáveis eram definidas. Portanto, entende-se que apesar do brega possuir estéticas, conteúdos e práticas recortadas e originadas nas classes populares, entrando em



choque com padrões culturais hegemônicos, tais elementos não existiram em função da contraposição cultural e crítica, mas serviram também à indústria, ao qual capturaram e domesticaram tais manifestações com o objetivo de lucro, controle e monopólio de mercadorias voltadas às classes baixas, que apesar de pouco recursos financeiros, a grande quantidade de indivíduos nessas condições tornou-os atrativos como público-alvo dessas grandes indústrias.

Simetricamente, é possível observar que mesmo diante de mecanismos que processam a manifestação do brega, tolhendo assim sua potencialidade e cada vez mais limitando-o ao plano da pura atualidade, não cessam de aparecer linhas de resistências e auto reconhecimento de agentes constantemente renegados e marginalizados da vida política e cultural, que dentro de espaços tomados por uma conotação de negatividade, conseguem atuar de forma criativa e autêntica mesmo distantes dos nodos de poder tradicionalmente dominantes.

### **Referências Bibliográficas**

- Araújo, P (2015). *Eu não sou cachorro, não*. 9a ed. Rio de Janeiro: Record.
- Aristoteles (1969). *A Metafísica*. Porto Alegre/RS, Editora Globo.
- Bourdieu, P (2003). *Questões de sociologia*. Lisboa, Fim de Século.
- Fontanella, F (2005). *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. Recife: O autor.
- Khalil, L (2012). *A discursivização da música brega em paralelo com o conceito de kitsch*. Porto Alegre: Cadernos do IL.
- Ortiz, R (1994). *A Moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense.
- Zan, J (2001). *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. Rev. EccoS, n. 1, v. 3.