



MEMÓRIA E PODER NA MÚSICA BREGA EM ARACAJU

Vinícius SOUZA¹

Resumo: Discutimos as relações entre a música brega em Aracaju e a memória auditiva de seu público. Para isso, trouxemos debates referentes à memória como identidade e poder. Obtivemos como resultado que, se por um lado a música brega faz parte da memória de seu público, por outro, é excluída pelos setores responsáveis pelos registros da memória oficial.

Palavras-chave: Música brega. Memória. Identidade. Poder.

Introdução

Na década de 70 começou a se consolidar no Brasil a cultura de massa e, em consequência, a expansão da indústria fonográfica. É a partir desse momento que surgiu a música cafonca e posteriormente brega². Como ressaltou Araújo, “estes artistas sempre apareciam nas listas das mais altas vendas do mercado fonográfico e seus discos batiam recordes de execução em rádios” (2003, p. 15). Foi devido a essas altas vendas que essas canções passaram a ser encaradas como produtos voltados simplesmente para o entretenimento e vinculados diretamente para os interesses mercadológicos sem nenhuma identidade mais permanente entre seu público.

Jambeiro, por exemplo, observa que as músicas vinculadas à cultura de massa se encontram direcionadas ao mero entretenimento, imposta ao ouvinte e atrelada a um propósito de mercado, sendo “uma arte falsa ou falsificada, uma arte banal ou uma caricatura da verdadeira arte, uma arte inteiramente produzida à medida do homem oco e despersonalizado ao qual se destina” (1975, p. 2). José, por exemplo, afirma que esse tipo de estética manipula quem a ouve, pois “(...) os termos são aproximados pela adição, no sentido de anular o que há de mais importante para os segmentos sociais: a identidade de classe” (1991, p. 34).

No que diz respeito à relação da música brega resumida aos interesses

¹ Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-graduando em Sergipe: Sociedade e Cultura pela Faculdade Pio Décimo. Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Sergipe- UFS. Professor de Sociologia do Colégio de Aplicação (CODAP-UFS). Colunista do Jornal Cinform Online na área de Música e Sociedade. Compositor e Vocalista da banda Psicodélicos e Psicóticos. Email: vinasouza81@yahoo.com.br

² De acordo com Araújo (2003), nos anos 70, cafonca ainda era a expressão usada para rotular a vertente da canção popular consumida pelos setores menos favorecidos, sendo que a palavra brega passou a ser mais utilizada a partir do início dos anos 80.



mercadológicos, Araújo (2003) observa que a resposta dada pelo crítico Tárík de Souza a uma pergunta feita por Ângela Maria sobre o que seria música brega, foi respondida como uma música feita para uma vendagem imediata, caracterizada pela sua emoção exagerada e fácil de ser assimilada. Da mesma forma, Marisa Monte, ao ser questionada sobre o tema, disse que a música brega é uma música que se faz com a intenção de ganhar dinheiro.

No entanto, atualmente o que podemos perceber é que a música brega, antes de ser simplificada apenas a uma música voltada para uma escuta alienada e para o consumo imediato e descartável, tem se provado bastante viva na memória do público onde na maior parte das vezes ela é repercutida. Antes de ser definida como uma música supérflua, efêmera, essa tendência estética é caracterizada pela sua identificação com seu público.

Antes de entrarmos na discussão referente à memória e a música brega, faz-se necessário uma contextualização histórica do gênero musical analisado neste trabalho. Araújo (2003), ao discutir a música brega no período entre 1968 e 1978, nos observa que nesta década houve três linhas da música brega: a linha hispânica com os boleros; a linha do samba; e a linha que vai expressar o ritmo da balada influenciada pela Jovem Guarda. Essinger (2010), em sua abordagem sobre a história da música brega, nos mostra que mais uma outra versão da música brega surgiria, na segunda metade dos anos 70, com a influência da discoteque. Na década de 80 se adentra no fenômeno da lambada. Ainda na década de 80, encontramos o pop brega. Na década de 90, surge uma vertente mais satírica do brega e o brega calipso. Atualmente encontramos o tecnobrega. De acordo com o site “brega pop” (2007), o tecnobrega já possui algumas ramificações, como o brega dance, por exemplo, baseado nas músicas dance dos anos 80; o brega sarro, um brega feito com humor; o tecnno reggae, o brega hardcore que mistura a surf music, como também a eletro melody, funk melody, dentre outros.

Por acreditarmos que a música brega mesmo tendo sido originada no momento da consolidação das indústrias de massa, estabelece uma memória viva com seu público ouvinte, as questões formuladas por nós e que tentaremos responder são as seguintes: por que a música brega é julgada como música descartável? Para respondermos a essa pergunta, precisaríamos recorrer para uma outra questão: a idéia do consumo alienado não teria uma relação direta com o perfil sócio-econômico dos artistas dessa estética musical? A outra pergunta é a seguinte: quem julga a memória auditiva de determinados



públicos? Quem escreve a história da memória da música brasileira?

Acreditamos que o maior público-consumidor da música brega se encontra nos setores menos favorecidos. É importante ressaltar que reconhecemos que no quadro atual da cultura, um gênero musical pode se aproximar de uma visão de mundo compartilhada por indivíduos de diferentes realidades socioculturais, afinal, como observa Amizo (2005), a música articulada ao contexto atual extrapola a ideia de que cada gênero musical pertence a um grupo específico, porém, em se tratando da memória auditiva, a música brega está muito mais ligada às realidades menos favorecidas, uma vez que historicamente esse gênero musical surgiu nesses setores sociais. Como observou Santos (2009), esse gênero musical se inicia com cantores que tentavam na música um meio de emergir socialmente já que tinham uma vida sacrificada e que trabalhavam como engraxates, feirantes, motoristas e alfaiates, entre outras profissões mais humildes.

Acreditamos que os responsáveis pela construção da história e da memória da música brasileira sejam os setores socialmente privilegiados da sociedade oriundos das universidades. Como observou Araújo (2003), os “enquadradores de memória” representados por críticos, pesquisadores, historiadores e musicólogos, são os que determinam quais canções ou compositores devem ser preservados ou esquecidos pela memória nacional. Accreditamos que esse setor é quem escreve a memória da música brasileira. Falcão (1984), por exemplo, observa que a classe média pós-64 tornou-se um símbolo nacional, sendo atribuídos a ela os papéis de comando na ordem funcional da sociedade.

Como procedimentos metodológicos para este artigo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, segundo um roteiro previamente estabelecido. Ao longo das entrevistas, buscamos apreender os significados dos discursos dos indivíduos em questão, utilizando, na interpretação dos dados, o método da análise de conteúdo, sugerida por Gomes (2008). Neste método, que considera a fala dos atores sociais como situada em seu contexto, sua compreensão tem como ponto de partida o interior da fala. Foram utilizadas, ainda, fontes orais, fontes primárias e secundárias, dentre elas textos, livros, periódicos e pesquisa eletrônica (Internet), bem como instrumentos de coleta de dados bibliográficos e documentais.

As entrevistas foram realizadas com três artistas reconhecidos como representantes da música brega em Aracaju. Os artistas escolhidos foram Carlos Magno,



Ed Valentim e Kara de Cobra³. Por sabermos que a denominação brega foi uma construção pejorativa carregada de juízos de valor, não nos contentamos e ao procurarmos os artistas selecionados, a primeira pergunta que fizemos foi se eles consideravam seus trabalhos pertencentes à música brega. Carlos Magno (2009) assim respondeu: “Sou um artista conhecido na música brega.(...) De uma hora pra outra, eu comecei a descobrir a música brega e me apaixonei”. Já Ed Valentim (2009) assim se posicionou: “Rapaz, eu me considero”. Quando entrevistamos Kara de Cobra (2009), ele afirmou enfaticamente o seu pertencimento à música brega dizendo: “Rapaz, eu me acho um representante sim. (...)eu sou bregueiro mesmo”.

A partir da confirmação dos próprios artistas, decidimos definitivamente elencá-los como recorte para a nossa pesquisa. Fizemos questão de selecionarmos esses três artistas uma vez que a partir deles, podemos verificar a relação do público-consumidor com as suas obras, buscando assim, entender a relação da memória auditiva de determinados setores em relação à música brega; como também averiguamos a partir desses três artistas suas realidades sócio-econômicas para com isso analisarmos o porquê da música brega ser vista como uma música descartável, voltada meramente para o consumo, sem identidade e sem memória.

Usamos o termo a música brega de acordo com as definições dadas por Araújo (2003), por Silva (2003) e por Cabrera (2007) os quais discutiram sobre esse gênero musical. Araújo define esse gênero como parte de uma “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade” (2003, p. 20). Para Silva, “são consideradas canções com excessivo sentimentalismo” (2003, p. 124). Cabrera nos mostra que esse estilo musical caracteriza-se pelas “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações” (2007, p. 08).

Portanto, ao tratarmos ao longo deste trabalho sobre a música brega, estaremos nos referindo a um gênero musical que, apesar de atualmente se encontrar mesclado em diversos setores sociais, com uma certa frequência ainda é mais construído e consumido por autores geralmente oriundos dos setores socialmente menos favorecidos; além de ser uma música reconhecida por sua temática excessivamente romântica; e por

³Carlos Magno nasceu em Frei Paulo-Sergipe e ficou conhecido na cena musical sergipana no momento em que sua música, “O terrorista do amor”, emplacou nas FM’s de Sergipe. Ed Valentim nasceu em Pacatuba- Sergipe e é conhecido popularmente no cenário musical sergipano como “O PM apaixonado” e tem um cd gravado. Kara de Cobra nasceu na cidade de Viçosa em Alagoas, mas pertence atualmente à cena musical sergipana, já contando com três cd’s gravados. Todos estes três artistas possuem produções independentes e autorais.



apresentar uma simplicidade no que diz respeito aos arranjos e as harmonias.

Como o artigo tem como interesse analisar a memória que a música brega estabelece com o seu público, nossa preocupação foi buscar averiguar onde podemos enxergar o reflexo dessa memória, buscando compreender onde se concentra a maior parte do público-consumidor desse gênero musical, assim como a história que esse público tem com a música brega em seus contextos sócio-culturais, as realidades sócio-culturais dos artistas da cena brega, etc. Portanto, não cabe neste artigo uma preocupação prioritária em discutir a semelhança e a diferença entre a música brega dos anos 70, 80 e as atuais manifestações ditas bregas.

É importante chamarmos a atenção para o fato de que, ao longo deste estudo, ao usarmos termos como *setores socialmente privilegiados*, estamos nos referindo aos setores oriundos dos ambientes universitários, assim como usamos o termo *setores socialmente menos favorecidos* para nos referirmos aos setores mais desprestigiados. Obviamente que, em se tratando da esfera cultural, marcada pela interconexão entre diversas culturas oriundas de todos os setores, não conseguiríamos discutir as controvérsias que giram em torno do entendimento de classes e de estratificações sociais.

Porém, ao nos referirmos ao setor socialmente menos favorecido, estamos nos referindo ao conceito dado por Gallino (2005), ou seja, aos trabalhadores menos qualificados e menos remunerados. Com relação aos setores socialmente privilegiados, estamos nos referindo aos grupos sociais que ocupam posição intermediária em termos de renda e prestígio, isto é, à classe média. Pensamos esses grupos de acordo com três dimensões da realidade: a econômica (a natureza do vínculo do grupo com o mercado); a dimensão social (o estilo de vida e o prestígio do grupo); e a política (no caso, a disputa do poder de nomeação).

É importante observarmos que não compactuamos da relação bipolarizada entre dominante x dominado. Acreditamos que ambos os grupos sociais negociam e se conflituam. Como observa Pollak (1989), embora na maioria das vezes a memória esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e memórias subterrâneas, não necessariamente remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil, portanto, nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estável e sólida que possa parecer, tem sua perenidade assegurada.



1. Música Brega: Memória e Pertencimento

A memória estabelece uma relação de identidade e de pertencimento nos grupos nos quais ela é apropriada e vivida. Segundo Pollak (1989), há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido, e essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva. Uma das funções positivas desempenhadas pela memória é a de reforçar a coesão social pela adesão afetiva ao grupo. A memória mantém a coesão interna e preserva as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum. Porém, para manter essa coesão, faz-se necessário que a memória possa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência.

É devido a isso que para Pollak (1989) a memória se integra em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes. O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo. Na reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Essa reconstrução ocorre através de uma certa coerência por meio de laços indissociáveis da organização social da vida.

A música brega, objeto de nosso estudo, também se encontra estabelecida na memória de seu público. Como observou Araújo (2003), a música brega é patrimônio afetivo de grandes contingentes da população brasileira, no entanto, essa produção musical permanece guardada em estruturas de comunicação informais, o que não significa dizer que ela seja uma produção musical esquecida pelo seu público. Como atentou Araújo, “mesmo afastada da programação diária das principais emissoras de rádio e TV ou dos grandes palcos do Rio e de São Paulo, prossegue cantando suas canções em shows por todo o país” (ARAÚJO, 2003, p. 367).

O que podemos perceber, é que a música brega é objeto de identificação construído com o traço cultural do seu público, visto que a música em questão não conseguiria permanecer ao longo do tempo se não houvesse a partilha de significados. Se assim não fosse, não encontraríamos coletâneas produzidas atualmente de artistas bregas, nem ouviríamos artistas atuais considerados bregas regravando sucessos.

Araújo (2003), por exemplo, observa que artistas dos anos 80 e 90 gravaram canções em homenagem a Paulo Sérgio, artista considerado cafona no final dos anos 60. Além de Paulo Sérgio, Araújo (*Ibid*) chama atenção que outros cantores encontram seus



trabalhos reunidos em coletâneas como Evaldo Braga, Odair José, dentre outros. Para se ter uma idéia de como a música brega faz parte da memória dos setores populares, Araújo (*Ibid*) comenta que o compositor Nenéo que teve várias de suas composições lançadas pelo cantor Paulo Sérgio ao longo dos anos 70, continua recebendo grandes porcentagens de direitos autorais.

Levando-se em conta que a música brega, antes de ser uma música voltada meramente ao consumo imediato, é uma música viva na memória de seu público, caberia perguntarmos: por que a música brega é considerada um gênero musical sem grande importância? Para isso, precisaríamos recorrer a uma outra pergunta: quem é em geral o público-consumidor da música brega?

Acreditamos que a música brega tende a ser relegada muitas vezes pelo fato de seu público se encontrar de forma mais frequente nos setores mais populares, afinal, como salientou Santos (2009), a música brega é identificada como banal porque identifica uma população não aceita socialmente, ou seja, a uma população suburbanizada. Como observou Araújo (2003) a origem social do público e dos artistas é uma realidade oriunda dos baixos estratos da sociedade. Silva (1992), por exemplo, diz que público cativo da música brega é formado em sua maioria pelos segmentos pobres nos quais a música brega faz parte de seu universo sociocultural. De acordo com Silva (*Ibid*), a produção local do brega em Belém do Pará teve origem nos bairros periféricos, onde moram alguns artistas do brega, permanecendo, portanto, afinada com as expectativas de seu público-consumidor.

Para observarmos o quanto à música brega se encontra inserida na vivência e na memória afetiva dos setores menos favorecidos, vamos trazer alguns dados colhidos através dos depoimentos cedidos pelo público do Pipo's Bar, uma casa noturna localizada na região central de Aracaju que apresentava um vasto repertório da música brega de quinta-feira a domingo, conhecida por ser freqüentada geralmente por indivíduos provenientes dos setores populares.

Nos depoimentos concedidos a Souza (2005), foi verificada a memória auditiva deste setor em relação à música brega. Assim diziam alguns depoimentos: “Meus avós, meus pais gostam muito de música brega e eu sempre gostei de brega”; “A minha vida de pequenininho ouvia essas músicas”; “A música brega fala sobre algumas fases da minha vida que eu já passei”, etc. Ao serem questionados, os artistas reforçaram essa relação de pertencimento do público em relação aos seus trabalhos. Carlos Magno



(2009), por exemplo, assim respondeu: “eu só faço música até hoje por causa do meu público, porque as pessoas que ouviram o meu trabalho gostaram e me cobram sempre. Já Ed Valentim (2009) disse: “ o povo sempre pede pra eu gravar outro cd, pois dizem ser um cd bom pra caramba. A resposta dada por Kara de Cobra (2009) se assemelha aos outros depoimentos. Ao ser questionado sobre a relação do público em relação ao seu trabalho, esse artista responde da seguinte maneira: “a gente tem sido incentivado muito pelas pessoas que curtem, né?”

Para realçar que a música brega é uma manifestação que produzida na maior parte das vezes pelos setores menos favorecidos, resolvemos colher alguns dados trazidos por Araújo (2003), quando esboça algumas breves biografias dos artistas considerados bregas. Agnaldo Timóteo, por exemplo, trabalhou como engraxate, vendedor de pastéis, lavador de automóveis, auxiliar de torneiro mecânico, etc. Waldik Soriano trabalhou com seus irmãos na lavoura, exercendo as ocupações de garimpeiro, faxineiro, engraxate, servente de pedreiro e camelô. O artista Wando vendia jornais, foi engraxate e, aos 13 anos, começou a trabalhar como feirante. Odair José chegou a ser morador de rua, no Rio de Janeiro, dormindo embaixo de pontes. Carmen Silva, durante a sua infância, dormiu em cama de pau e colchão de palha e, aos dez anos de idade, já trabalhava como doméstica em casas de família, etc.

Em se tratando da realidade dos artistas da música brega em Aracaju, voltamos a encontrar uma relação diretamente vinculada aos setores socialmente menos favorecidos. Ao falar sobre a sua história de vida, Carlos Magno (2009) assim respondeu: “ uma infância pobre na cidade de Frei Paulo. (...) a minha mãe sempre teve uma bodega no interior, uma bodeguinha que vendia coisas pra sobreviver”. A mesma realidade podemos constatar com o artista Ed Valentim (2009). Ao ser questionado sobre a sua história de vida, ele assim se posicionou: “eu trabalhava com meu pai no sítio, né? (...) pescando em barco, trabalhava de plantar mandioca, colher a mandioca, fazer farinha; (...) tirar coco com eles, com meus pais”. Podemos também perceber a relação da música brega com os setores populares no depoimento concedido por Kara de Cobra (2009). Ao fazer uma breve passagem sobre a sua biografia, esse artista assim diz: “ Trabalhei na roça, no começo a minha vida foi difícil. E a minha infância foi isso aí, não foi fácil. (...) desde criança que eu sempre me interessei pela música e nunca tive oportunidade, né?”

Podemos notar através dos depoimentos dos artistas e do público da música



brega que as suas histórias de vida se encontram relacionadas às experiências vividas pelos setores socialmente menos favorecidos. Com isso, podemos considerar que a música brega estabelece uma relação de pertencimento, de identificações, de permanência na memória, e por isso mesmo, reflete-se de forma recíproca entre eles. Por outro lado, podemos verificar que a música brega é considerada uma música resumida ao mero entretenimento por se encontrar refletida nos setores menos favorecidos.

2. Música Brega: Memória e Poder

Sabendo que a música brega se mantém na história auditiva de seu público, e, portanto, não pode ser considerada como algo descartável, caberíamos fazer a seguinte pergunta: quem julga a memória auditiva de determinados públicos? Quem escreve a história da memória da música brasileira?

Compartilhamos com Araújo quando observa que o setor responsável pelo silenciamento da música brega se encontra entre os setores oriundos dos universos acadêmicos, uma vez que o grande segmento da sociedade brasileira, muitas vezes “não têm acesso à universidade, não trabalha nas redações de jornais, não produz programas de televisão, não organiza museus ou centros culturais, não escreve livros e nem teses acadêmicas” (2003, p.372).

Como atentamos anteriormente, o fato de acreditarmos que a música brega se concentra na maior parte das vezes no cotidiano auditivo dos setores menos favorecidos, isso não significa dizer que encaramos a música brega enquanto um gênero musical consumido apenas neste setor social. Porém, reconhecemos que uma boa parte dos indivíduos oriundos das academias, mesmo quando admitem ouvir a música brega, encaram esse gênero musical como algo engraçado e sem grande importância, o que não é de se estranhar, afinal, como observamos anteriormente, historicamente este setor não conviveu com a música brega a ponto de tê-la como memória auditiva.

Mesmo admitindo que atualmente há um novo movimento composto de indivíduos provenientes dos setores socialmente mais privilegiados que tendem a resgatar e consumir a música brega, como bem observou Bonfim (2005) ao abordar acerca das canções que foram interpretadas em vozes de artistas que eram considerados bregas e que estão sendo interpretadas por artistas que não são considerados bregas;



acreditamos que pelo fato da música brega não fazer parte da memória desse setor, ela tende a ser ouvida e consumida de forma muitas vezes estereotipada, visto que não condiz com a memória auditiva de seu público, diferente da forma como percebemos entre os setores menos favorecidos.

Souza (2005), por exemplo, ao entrevistar alguns estudantes da Universidade Federal de Sergipe (UFS), obteve como resposta os seguintes depoimentos: “meus primeiros contatos era aquela coisa de ser engraçado (...) as letras são engraçadas e a gente começa a rir!”; “se eu vou para um show de brega é por que eu acho engraçado”; “brega é coisa de corno. Eu morro de rir”; “na minha percepção, o brega é aquela música melancólica, mas um melancólico engraçado”, etc.

Acreditamos, portanto, que a aceitação de determinados setores em relação à música brega, antes de representar uma identificação de um gênero musical marcado em sua história de classe, sinaliza a tendência que a elite intelectualizada tem de se apropriar dos trabalhos populares como forma de teatralizá-los. Por isso que compartilhamos com Santos (2009) quando observa que atualmente as classes de maior poder aquisitivo podem compartilhar de gostos musicais que coincidem com os gostos mais populares; no entanto, pode-se observar, no geral, uma distinção no momento em que os setores sociais costumam julgar as coisas como de bom ou de mau gosto.

É por isso que acreditamos ser importante observarmos que ao mesmo tempo em que a memória é preservada por determinados contextos sociais, ela também é segregada, visto que determinadas formas de memória não interessam a certos grupos sociais. Como ressaltou Chagas (2002), muitas vezes a tendência para a celebração da memória é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas e etnocêntricas. Esse etnocentrismo também se encontra diretamente associado no que se diz respeito à música brega e os registros sobre a música brasileira. De acordo com Araújo (2003), a memória de grupos sociais marginalizados se encontra separada dos grupos responsáveis pelos registros da memória nacional. Como chamou atenção Araújo (*Ibid*), vivemos em uma sociedade de classes e a versão histórica que sobressai é geralmente a das classes culturalmente prestigiadas.

De acordo com Chagas (2002), a constituição da memória vinculada ao poder decorre da vontade política de indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses. Devido a esses interesses que a memória tende a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que



importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social sobre os outros grupos. É devido a esse canal apropriado por uma elite cultural que os museus, bibliotecas, arquivos, institutos e academias são espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar (*Id, Ibid*).

A música brega é um bom exemplo para averiguarmos a vontade e os interesses estéticos de determinados grupos sobre os outros. Como salientou Araújo, a música brega, apesar de se constituir como um importante corpo documental, simplesmente é considerada tosca, vulgar, ingênua e atrasada, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio. Através desse relato, podemos observar que “o espaço da memória constitui permanente campo de batalha” (2003, p. 23).

Segundo Chagas (2002), o poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos. O poder em exercício amplia a sua rede de relações, produz novos sentidos, estabelece linhas de pensamento, determina o que deve ser conhecido, multiplica as instituições de esquecimento. Para Pollak (1989), a memória também é estruturada hierarquicamente, e não só define o que é comum a um grupo, fundamentando e reforçando seus sentimentos de pertencimento e suas fronteiras sócio-culturais, mas diferencia um grupo dos outros, visto que o intuito da memória também busca modificar essas fronteiras.

Segundo Pollak (2002), essa necessidade em modificar e diferenciar determinadas fronteiras é fruto de um trabalho de enquadramento. Esse trabalho de enquadramento da memória tem seus atores profissionalizados. Podemos observar a relação desses atores profissionais em Araújo (2003). Para ele, os estudiosos da música popular, são aqueles que consideram validas apenas as obras de artistas consumidos pelos setores intelectuais da sociedade, isto é, se “privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferidos das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares” (2003, p.16).

Abstract: On this paper, we discuss the relations between the "brega" song in Aracaju and auditory memory of its public. For that, we brought debates that refer to memory as identity and power. We obtained as result that, if on the one hand the "brega" song takes part of its public memory, for the other, it is excluded by the responsible sectors that register the official memory.

Keywords: “Brega song”. Memory. Identity. Power.



REFERÊNCIAS

AMIZO, Isabella Banducci. *Quando a polca torce o rock*. 2005. 78 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de título de bacharel em Ciências Sociais)- Centro de Ciências Humanas Sociais, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2005.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BREGA POP. Disponível em: <<http://www.bregapop.com/historia/?p=69>>. Acesso em: 05 set. 2007.

CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

CATENACCI, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo Perspectiva, vol 15, n. 2, São Paulo, abril/ junho 2001.

CHAGAS, Mário. Memória e Poder: dois movimentos. IN: CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museu e Políticas de Memória. Cadernos de Sociomuseologia*, n. 19, ULHT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002. p: 35-67.

ESSINGER, Silvio. Brega. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/brega>> Acesso em: 08 de outubro de 2010.

GALLINO, Luciano (Dir.). *Dicionário de Sociologia*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2005.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: Minayo, Maria Cecília. (Org.). *Pesquisa social - teoria, método e criatividade*. 27 edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 79-108.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JOSÉ, Carmen Lucia. *Isto é brega, Isto é brega*. 1991. 207 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Cultura e da Comunicação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1991.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. (p: 03-15)

SANTOS, Laine Lima dos. *A música cafona em perspectiva: o componente brega na música brasileira*. 2009. 71 f. Monografia (Bacharelado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2009.

SILVA, José Maria da. Na periferia do sucesso, um estudo sobre as condições de



produção e significação da cultura musical brega. 1992. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação/ Universidade de Brasília.

SOUZA, Vinícius Rodrigues Alves de. *Eu não sou lixo: apreciações e depreciações na música brega*. 2005. 53 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2005.

Depoimentos ao autor

1. Carlos Magno (cantor-compositor)- novembro de 2009
2. Ed Valentim (cantor-compositor)- novembro de 2009
3. Kara de Cobra (cantor-compositor)- novembro de 2009

Recebido para avaliação em 30/06/2010
Aceito para publicação em 30/09/2010