

ANARQUIA FONOGRÁFICA: O TECNOBREGA E A MÚSICA INDEPENDENTE PERIFÉRICA.

Bruno Daniel das Neves Benitez ¹

RESUMO

Sendo uma vertente do gênero musical Brega paraense, o Tecnobrega e as práticas socioespaciais (festas de aparelhagem) ocorridas em seu entorno são hoje uma referência relacionada à cultura periférica do Pará. Este movimento musical surge no final dos anos 1990, a partir de práticas horizontalizadas que propunham uma nova lógica de produção, circulação e consumo da música, baseada na informalidade. Neste trabalho buscamos compreender como estas práticas horizontalizadas (e suas territorialidades) contribuíram para que este gênero musical alcançasse popularidade no Pará e no Brasil, e de que formas este movimento se relaciona com o mainstream, analisando também como a chegada das plataformas de streaming sufoca a tentativa de propor um modelo contra hegemônico para o mercado da música.

Palavras-chave: Tecnobrega, periferia, territorialidade, indústria cultural, streaming.

ABSTRACT

As a branch of the Pará brega musical genre, Tecnobrega and the socio-spatial practices (aparelhagem parties) that occur around it are today a reference point for the peripheral culture of Pará. This musical movement emerged in the late 1990s, stemming from horizontal practices that proposed a new logic of music production, circulation, and consumption, based on informality. In this work, we seek to understand how these horizontal practices (and their territorialities) contributed to this musical genre's popularity in Pará and Brazil, and how this movement relates to the mainstream. We also analyze how the arrival of streaming platforms stifles attempts to propose a counter-hegemonic model for the music market.

Keywords: Tecnobrega, periphery, territoriality, cultural industry, streaming.

INTRODUÇÃO

O gênero musical Brega paraense é hoje uma das mais importantes e populares manifestações musicais da cultura do Pará. Este movimento musical tem suas origens nas festas de periferia de Belém, que ocorriam desde os anos 1950 (COSTA, 2009), numa época em que os batuques e carimbós dividiam o espaço festivo da periferia com uma incipiente cultura sonora amplificada, representadas pelos antigos “sonoros”, sistemas de som

¹ Doutorando do Curso de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Pará - UFPA, brunodanielbenitez@gmail.com;



precursores das atuais Aparelhagens. Costa (2013) denominou esta periferia de Belém de “hipermargem”, um território de intensa atividade cultural, onde muitas manifestações artísticas coexistiam. A “hipermargem” seria então o território criativo onde os batuques e outros gêneros populares (amplificados pelos sonoros) como o samba canção, boleros, merengue e cumbia animavam as festas da periferia. Estas festas, enquanto práticas socioespaciais produziam territorialidades em diferentes dimensões, sejam estas, cultural, política ou econômica (SAQUET, 2009), de forma que contribuíram para fortalecer este território periférico e suas manifestações culturais.

A partir dos anos 1970, com a chegada da indústria fonográfica no Pará, representada pelas primeiras gravadoras locais, estas festas de periferia passaram a ser um importante veículo de divulgação dos artistas regionais recém-lançados, iniciando o processo de formação de um “circuito bregueiro” (COSTA, 2009) em Belém-PA. Neste atravessamento de verticalidades e horizontalidades (SANTOS, 2006), representado pelo encontro da indústria fonográfica com as práticas socioespaciais deste circuito cultural periférico, ocorre gradativamente uma ressignificação do termo Brega, que, de termo meramente pejorativo, passou a designar um gênero musical periférico, ou seja, ocorreu “um movimento de posituação, produzindo variações que reeditaram o termo como marca de vitalidade simbólica no imaginário”. (CHADA; COSTA, 2014, p. 03).

Com o passar do tempo, surgiram outras vertentes musicais a partir do Brega paraense. Dentre estas, surge, no final dos anos 1990 para os anos 2000, o Tecnobrega, que trouxe como proposta a incorporação de elementos da música eletrônica global ao ritmo do Brega paraense, caracterizado até então por uma batida mais lenta e letras e melodias românticas. Nesta nova vertente, o músico, compositor e produtor musical Tony Brasil é apontado como pioneiro e um dos criadores do gênero, sendo “o primeiro a inserir o uso do computador no processo de produção das músicas” (LE MOS; CASTRO, 2008, p.31).

As inovações desta nova vertente não se limitaram à sonoridade, visto que, a partir do acesso às novas tecnologias os atores periféricos criaram novas estratégias e alternativas em relação a produção, circulação e consumo da música, tendo como suporte o “barateamento da produção e o surgimento de meios informais de distribuição musical”. (CHADA; COSTA, 2014, p. 01).

Esta revolução tecnológica possibilitou que os protagonistas do movimento musical tivessem pela primeira vez pleno acesso aos meios de produção necessários para produzir sua arte, livres de amarras com gravadoras ou empresas ligadas à indústria cultural, vindo a criar uma alternativa anti-hegemônica, se tornando referência no que diz respeito à música



independente feita do Brasil, criando um sistema de grande circulação econômica, porém relacionado ao circuito inferior da economia (SANTOS, 1978).

Buscamos aqui compreender como o movimento do Tecnobrega, a partir das territorialidades e práticas socioespaciais ligadas à periferia de Belém-PA, gerou uma nova lógica alternativa horizontalizada em relação à produção, circulação e consumo da música, se contrapondo a hegemonia verticalizada da indústria cultural. Analisaremos como o acesso à tecnologia e o surgimento de uma rede de divulgação alternativa impulsionaram o Tecnobrega, dando visibilidade ao primeiro gênero musical eletrônico genuinamente paraense, assim como, de que forma as novas lógicas impostas pela era do streaming sufocaram estas práticas contra hegemônicas.

METODOLOGIA

Para se apropriar da temática, optamos por uma abordagem qualitativa, fazendo um levantamento bibliográfico e documental do objeto de estudo, incluindo artigos, dissertações, teses, documentários, eventos relacionados ao tema e audição de discos que representam o objeto de estudo. Quanto às obras acadêmicas, nos deparamos principalmente com textos relacionados às áreas da Música e História, com algumas contribuições da Geografia e outras áreas, de forma que, ainda que o foco seja um olhar geográfico, nosso trabalho traz debates e contribuições multidisciplinares.

A utilização de uma abordagem qualitativa nos proporciona assim um caminho que consideramos mais adequada para lidar com temáticas relacionadas às manifestações artísticas, visto que estas possuem valores simbólicos e certa carga de subjetividade, ao contrário de outras abordagens “que privilegiam maior objetividade, valorizando a explicação objetiva, a relação causa-efeito, a mensuração etc., em vez da interpretação”. (FREIRE, 2010, p.14).

Para complementar o levantamento bibliográfico foram utilizados dados gerados a partir da observação participante feita em trabalhos de campo, além de informações geradas a partir de entrevistas semiestruturadas com diferentes atores ligados ao movimento musical do Brega e Tecnobrega, aproveitando parte do material que vem sendo gerado em pesquisa de doutorado, que se encontra ainda em construção.

REFERENCIAL TEÓRICO



Para compreender o modelo de produção contra hegemônico proposto pela cadeia produtiva do Tecnobrega, é importante entender que, assim como o Brega, esta vertente surge dentro de uma realidade periférica, que possui territorialidades e práticas socioespaciais próprias. Neste contexto, lidamos com territorialidades ligadas a cultura e às práticas festivas que não possuem um único padrão. Neste processo, estas territorialidades não necessariamente se limitam a um determinado período de tempo ou a determinado espaço físico fixo, ou seja, estas territorialidades podem se manifestar “dentro de escalas temporais as mais diferentes: séculos, décadas, anos, meses ou dias”. (SOUZA, 2009, p. 81). Assim, é necessário também compreender o dinamismo e a imaterialidade do território e da territorialidade através de diferentes abordagens que contemplem o movimento histórico e multiescalar (SAQUET, 2007).

Para pensar nas formas em que as práticas socioespaciais acionadas pela música configuram territorialidades precisamos compreender que estas manifestações multiescalares estão presentes em nosso dia a dia, ou seja, na territorialidade cotidiana: “É aí, neste nível, que se dá o acontecer de nossa vida e é nesta que se concretiza a territorialidade”. (SAQUET, 2007, p. 58). De formas variadas, a música cria vínculos com os lugares onde ocorrem diferentes manifestações socioespaciais, de maneira que, a música “é sempre produzida ou consumida em algum lado. Daí ser impossível dissociar música e lugar. Mais, este lugar fornece um contexto social no qual a música é produzida ou consumida”. (GUERRA, 2024, P. 140).

Buscamos construir sobre a temática uma análise a partir da cultura (música, festas), economia (circuitos produtivos e econômicos), e do aspecto político, representado pelas relações do poder público com a cultura, o que no caso do nosso objeto de estudo se torna visível principalmente através de processos de patrimonialização. Fazemos uso da abordagem proposta por Saquet (2009), que considera que “O caráter material e imaterial do território e da territorialidade requer, evidentemente, uma abordagem que reconheça a unidade entre essas dimensões ou entre as dimensões da economia-política-cultura-natureza (E-P-C-N)”. (SAQUET, 2009, p.74).

Para entender as multiterritorialidades envolvidas no entorno do movimento Tecnobrega, é necessário ter em conta os atravessamentos entre horizontalidades e verticalidades que ocorrem, representados pelo encontro das práticas periféricas com os

mecanismos da indústria cultural, que no caso em questão, é representada principalmente pela indústria fonográfica.

Até a primeira metade do século XX, não existia no Pará o que hoje conhecemos como indústria fonográfica, ou seja, não haviam registros sonoros que permitissem um acesso aos gêneros musicais locais como um “produto”. Ritmos como o carimbó eram restritos ao interior do Pará e periferias da capital, praticados principalmente em comunidades e terreiros onde se reunia a população de origem negra. Além dos ritmos musicais regionais (hoje chamados "pau e corda"), a partir da década de 1950, os músicos locais já faziam experiências com sonoridades que vinham do caribe e dos países sul americanos limítrofes, movimento que viria a gerar estilos musicais amazônicos, como a lambada, o beiradão e o brega, sonoridades que embalam principalmente festas populares, gafieiras e outros locais onde os "sonoros" (sistemas de som precursores das aparelhagens) atuavam, como relatou “Seu” Meireles, que por décadas foi “controlista”² da aparelhagem Flamengo: “Nós esperávamos os embarcações chegarem da Guiana Francesa trazendo, camufladamente com os produtos que traziam de lá, alguns Lps de lambada, que era a música cadence³. Nós que chamamos de lambada”. (Informação verbal)⁴.

Nos anos 1970 se inicia a formação de uma indústria fonográfica em Belém, que não se demora em formatar as sonoridades advindas da periferia em produtos de catálogo. Estas gravadoras traziam um modelo já utilizado no eixo Rio-São Paulo, que por sua vez era copiado do exterior, ou seja, uma lógica de produção e mercado verticalizada, onde os lucros se concentravam muito mais nas empresas fonográficas do que nos autores ou intérpretes, ocorrendo inclusive articulações com gravadoras nacionais ou filiais internacionais no processo produtivo, a exemplo da parceria entre a gravadora paraense RJ, pertencente ao grupo Rauland, e a Continental, uma das maiores do Brasil à época:

Como foi dito, a Rauland dedicava-se à produção e distribuição dos discos, mas a reprodução dos fonogramas na prensagem em série era feita fora do estado por empresas de grande porte, como a Continental, por exemplo. No início dos anos 1980, surge outra empresa fonográfica local, de maior porte que a Rauland e que passa a se dedicar tanto à gravação quanto à distribuição dos discos: a Gravasom, chefiada pelo empresário e cantor Carlos Santos. A Gravasom é criada exatamente

² O termo “controlista”, anterior ao termo DJ, era usado para denominar o operador dos antigos sonoros, que foram os precursores das atuais aparelhagens. (COSTA, 2009, p.228).

³ Ritmo musical originário da Dominica.

⁴ Relato ocorrido na roda de conversa “DO CONTROLISTA AO DJ”, durante a programação do 1º Festival de Tecnobrega e Aparelhagem. Belém-PA, Palacete Faciola, 27 de maio de 2024.

no momento em que se ensaia um primeiro movimento da música brega. (COSTA, 2009, p.06).

Segundo Adorno (2002), a indústria cultural trabalha sempre para seu próprio benefício, se apropriando da cultura local e tornando estas manifestações artísticas produtos de prateleira, o que contribui para desconfigurar ou homogeneizar os traços e heranças culturais contidos em elementos como a música, poesia, teatro, dentre outras. Desta forma, a indústria cultural pratica a mercantilização, tanto da arte quanto dos homens.

A partir da introdução da indústria fonográfica no Pará nos anos 1970, ocorre a inserção no mercado de gêneros musicais locais que até então se encontravam de certa forma “ocultos”, sem um registro oficial, e com atuação reduzida a seus locais de origem ou às periferias. Ao ter acesso a esta visibilidade proporcionada pela indústria cultural, gêneros musicais da cultura popular paraense acabam inseridos no mercado como produto de consumo, processo que lhes rende popularidade e maior alcance. Desta forma, entendemos este movimento como uma dualidade, onde, por um lado, a indústria cultural mercantiliza a cultura popular, mas por outro, podemos dizer que a cultura popular se utiliza dos mecanismos de divulgação e mídia da indústria cultural para difundir sua mensagem. Neste contexto, nos valemos de Santos (2000), quando este nos fala em “revanche da cultura popular”:

Mas há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. (SANTOS, 2000, p.70).

Para além do contexto da relação entre indústria cultural/fonográfica e o movimento Brega paraense, com o surgimento do Tecnobrega (final dos anos 1990 – 2000), emerge uma nova lógica para a produção, circulação e consumo da música, num contexto onde os meios de produção, de difusão e de comercialização são oriundos de uma cadeia produtiva periférica, processo que busca propôr uma alternativa contra hegemônica para o mercado da música, baseada no uso livre de direitos autorais e de um mercado informal de circulação de CDs piratas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Percebemos o Tecnobrega como uma vertente do Brega que não só buscou inovações sonoras, mas também criou estruturas capazes de combater o isolamento e preconceito sofridos por esta manifestação cultural periférica.

Enquanto prática socioespaciais, as Festas de Aparelhagem são hoje' a maior expressão do movimento musical que envolve o Brega e o Tecnobrega. Estas geram territorialidades em diferentes dimensões a partir do uso do território periférico, visto que, “a territorialidade está intimamente relacionada em como as pessoas usam a terra e organizam-se no espaço, e como elas dão sentido ao lugar” (SACK, 1986, p.03). Esta reflexão nos leva a considerar as diferentes dimensões do território como prisma de uma análise a partir de manifestações musicais e das práticas socioespaciais ligadas a elas, levando em conta que, “no território há uma conjugação entre aspectos da economia, da política, da cultura e da natureza exterior ao homem (E-P-C-N).” (SAQUET, 2007, p.56).

Com o surgimento do Tecnobrega surge uma nova lógica horizontalizada, onde estúdios caseiros produziam a música, enviavam para os DJs de Aparelhagem, e inseriam essas músicas em coletâneas de CDs piratas, que eram vendidas em camelôs por todos estado do Pará. Desta forma, a antiga lógica verticalizada onde as gravadoras produziam em seus grandes estúdios analógicos e contavam com as rádios, TVs e lojas especializadas para circulação e consumo do produto foi quebrada.

Noutras palavras, produz-se, divulga-se e consome-se música sem que para isto artistas necessitem assinar contratos com gravadoras e pagar por espaço em radiodifusoras, bem como a criação de *hits* de *tecnobrega* pode resultar da manipulação de músicas já existentes (“versões”) e a compra/venda de músicas normalmente acontece graças ao trabalho de vendedores ambulantes em vez de por intermédio de lojas especializadas. (AMARAL, 2009, p. 16).

Desta forma, o Tecnobrega, “sobretudo após a virada para os anos 2000, se revelou um fenômeno muito peculiar em função do surgimento de um imprescindível mercado fonográfico paralelo - vinculado à pirataria” (AZEVEDO, 2019, p. 20). Por sua vez, a pirataria de CDs se revelou uma eficiente rede de divulgação dos trabalhos dos artistas, a ponto destes, propositalmente, buscarem inserção nas “coletâneas piratas”, que eram amplamente consumidas pela população, desta forma “a pirataria tem possibilitado a criação de novas relações entre os agentes envolvidos, e muitas vezes as bandas doam seus discos



para que sejam pirateados em troca da divulgação que só a pirataria permite”. (TOZI, 2010, p. 23).

Esta informalidade ou “anarquia fonográfica” não obedecia regras relacionadas aos direitos autorais ou a propriedade intelectual, de formas que, muitos artistas passaram a gravar versões de músicas anglófonas em seus estúdios caseiros. Ainda que os recursos para produção fossem escassos, muitas destas gravações caíram no gosto popular, tornando-se clássicos nas festas de aparelhagem, a exemplo das músicas gravadas pela banda Fruto Sensual. Valéria Paiva, vocalista da banda, relata um pouco deste processo.

Comecei a pegar as músicas que eu cantava já em banda baile e transformar em versões para aparelhagem, e eu tinha inúmeras músicas na minha cabeça. Nessa época não era computador, a gente gravava no MD⁵, aparelho de MD, passava de um pro outro e já ia perdendo qualidade. Quem for prestar atenção em “Luxuoso Jackson”, tem cachorro latindo, criança gritando, foi gravado na cozinha de casa. A nossa introdução ao Tecnobrega foi dessa forma. (Informação verbal)⁶

A cena do Tecnobrega traz consigo uma visão empreendedora que rompe com os padrões da indústria cultural tradicional, não se prendendo inclusive às amarras burocráticas que envolvem os direitos autorais e a propriedade intelectual, a exemplo do que ocorreu com o Hip Hop e sua prática de “samplear”⁷ trechos de músicas de outros artistas. Este circuito “espelha os novos modelos de produção cultural, que estão emergindo das periferias globais. Ali encontramos novos rumos para a cultura: os negócios, as relações sociais e econômicas de uma nova era”. (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 18).

Analisando o Tecnobrega, percebemos que o acesso às novas tecnologias acabou gerando um produto cultural ligado intimamente ao circuito inferior da economia (SANTOS, 1978), mantendo inclusive estreitas relações com a informalidade e a pirataria digital, tomando grandes proporções mesmo dentro de um circuito econômico informal, criando redes de abastecimento e consumo amparadas na pirataria de CDs.

Esta cadeia produtiva alternativa na qual o movimento do Tecnobrega se insere pode ser encarada como um momento único, contra hegemônico, que por muitos anos gerou renda e revelou artistas à revelia dos moldes propostos pela indústria cultural, alcançando um sucesso

⁵ Disco compacto reduzido destinado ao armazenamento de áudio digital.

⁶ Relato ocorrido durante a roda de conversa “AS ORIGENS DO TECNOBREGA”, ocorrida durante a programação do 1º Festival de Tecnobrega e Aparelhagem. Belém-PA, Palacete Faciola, 28 de maio de 2024.

⁷ “Samplear”: Corresponde a extrair um elemento sonoro de uma música e utilizá-lo em outra obra.



para além das fronteiras do estado do Pará. Fato que não passou despercebido pelo poder público, visto que, diferentes leis estaduais reconheceram o Brega, o Tecnomelody (outra vertente do Brega) e as aparelhagens do Pará como patrimônio cultural imaterial, em diferentes leis.

Ainda que as atualizações nas concepções de patrimônio venham ganhando terreno e gerando discussões mais amplas, que priorizam o protagonismo, identidade e a vivência dos sujeitos, visto que “o patrimônio cultural está nos espaços de vida dos grupos sociais, não como coisa, lugar ou prática imaterial simplesmente, mas como vetor de algo; ou seja, por meio dele, é possível lembrar e fortalecer identidades” (SCIFONI, 2022, p. 02), é importante atentar que, movimentos culturais periféricos como o do Tecnobrega, possuem milhares de adeptos, o que os torna, sem sombra de dúvida, um alvo para gestores ou aspirantes a cargos eletivos em busca de capital político.

Ainda que o movimento do Tecnobrega tenha conseguido colocar em prática uma cadeia produtiva alternativa, apontando caminhos na direção de uma possibilidade contra hegemônica para o mercado da música, mudanças, ocorridas principalmente a partir da segunda década dos anos 2000, viriam a contribuir para que a indústria cultural voltasse a ter as rédeas do processo, principalmente a partir do aumento do consumo da música a partir das plataformas de streaming, modalidade de consumo que elimina um dos principais pilares de sustentação desta cadeia produtiva alternativa criada pelo Tecnobrega: o produto físico.

Na era do streaming digital, o artista independente não vende mais seus CDs nos shows, e tampouco tem músicas incluídas em coletâneas piratas, que, por mais que não remunerem os direitos autorais, certamente ampliam o alcance da obra do artista. Desta forma, se todos (artistas independentes e grandes gravadoras) estão agora no digital, todos passam pelo mesmo “filtro” até chegar ao ouvinte: as plataformas digitais de música. Neste processo, logicamente, as gravadoras tem maior poder de influência:

“Mantendo grandes contratos com plataformas de streamings e concentrando o relacionamento com os artistas mais famosos, as grandes gravadoras gozariam de uma posição privilegiada para conhecer e influenciar os processos de curadoria algorítmica e humana empreendidos por empresas como o Spotify”. (GONZAGA; CASTRO, 2023, p.05).

Paradoxalmente, percebemos que, em diferentes momentos, os avanços tecnológicos contribuíram tanto para uma ascensão e independência do movimento Tecnobrega em relação aos moldes hegemônicos da indústria cultural (final dos anos 1990-2000), quanto para um retorno aos moldes de submissão que historicamente sempre existiram (por volta de 2010 em



diante), visto que, no momento em que o processo de distribuição e consumo da música se torna 100% digital, os artistas independentes ficam totalmente subjugados às normas ditadas pela indústria cultural, que cria mecanismos “ilusórios”, onde o artista independente pode até “existir” no digital, mas não possui igualdade de condições para disputar a preferência do público com as grandes corporações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cadeia produtiva informal criada pelo movimento do Tecnobrega no final dos anos 1990 representou uma forma de resistência aos moldes verticalizados da Indústria Fonográfica, aproveitando as múltiplas territorialidades criadas a partir da produção cultural (música) e das práticas socioespaciais (festas) criadas pelo movimento musical Brega paraense.

Por alguns anos, esta cadeia produtiva que englobava estúdios caseiros, festas de aparelhagem, e gravação e distribuição de coletâneas de Cds piratas, conseguiu gerar renda e visibilidade para muitos artistas ligados ao universo do Brega e do Tecnobrega, aquecendo o circuito inferior da economia (SANTOS, 1978).

As relações de horizontalidade, que desde os anos 1950 criaram um circuito de festas, posteriormente conhecido como circuito bregueiro (COSTA, 2009), foram também responsáveis pelo surgimento desta nova cadeia produtiva alternativa, onde os agentes periféricos puderam tomar as rédeas em relação as formas de produção, consumo e circulação da música produzida por eles.

Por fim, ainda que o desaparecimento de produtos físicos, como o CD, tenha enfraquecido o controle sobre o produto, foi possível gerar visibilidade para o gênero Tecnobrega, e formar uma audiência cativa para a sua produção cultural, que hoje consegue, ainda que pontualmente (e apenas por alguns artistas), marcar presença nas grandes mídias nacionais e internacionais, com destaques para participação de artistas do gênero em festivais e premiações como o Rock in Rio (Onde lá estiveram a banda Gang do Eletro e a cantora Gaby Amarantos), e o Latin Grammy Awards,⁸ mais especificamente em 2024, quando a cantora a Gaby Amarantos venceu o prêmio na categoria melhor álbum de raízes brasileiras.

⁸ O Grammy Awards é considerado o mais importante prêmio da indústria musical em todo o mundo.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- AZEVEDO, Rafael José. Derivas do brega paraense: escutas em tempos e lugares múltiplos. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2º edição, 2009.
- COSTA, Tony L. Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.
- CHADA, S. M. M; Costa, A. M. D. da. Tecnobrega; a produção da música eletrônica paraense. In: Lia Braga Vieira / Lucas Robatto / Cristina Tourinho. (Org.). Trânsito entre fronteiras na música. 1ed.Belém: PPGARTES, v. 1, p. 257-296, 2014.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. Abordagem Qualitativa x Abordagem Quantitativa Falso Dilema? In: FREIRE, Vanda Lima Bellard. (Org.). Horizontes da Pesquisa em Música. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, v. 1, p. 14-20.
- GONZAGA, Roberto; e CASTRO, Gisela S. C. Limites da democratização da distribuição da música digital: a dualidade do mercado para artistas independentes na era do streaming. 46º Intercom, PucMinas, Belo Horizonte, 2023.
- LEMO, Ronaldo ; Oona Castro; Arilson Favareto; Ricardo Abramovay ; Alessandra Tosta ; Elizete Ignácio; Marcelo Simas; Monique Menezes. Tecnobrega: O Pará Reinventando o Negócio da Música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. 215p.
- SACK, R. D. Human territoriality: its theory and history. London: Cambridge University Press, 1986.
- SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. Economia Espacial, críticas e alternativas. EDUSP: São Paulo, 1978.
- SAQUET, M. Por uma abordagem territorial. In: SAQUET, M. e SPOSITO, E. (Org.). Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 73-94.
- SCIFONI, Simone. Patrimônio e educação no Brasil: o que há de novo? Educação & sociedade, v. 43, p. 1-13, 2022.