



Música Pop Paraense: Uma análise do Tecnobrega no movimento Global Guettotech¹

Cristiano Nascimento Oliveira²
Universidade Federal de Pernambuco
Leonardo Trindade Araújo³
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

A expressão Global Guettotech vem sendo utilizada pela crítica especializada em referência aos gêneros musicais que misturam ritmos locais e música eletrônica e se apropriam das tecnologias digitais como ferramentas de produção, circulação e distribuição. O presente artigo discute como esse rótulo se configura como uma estratégia de legitimação das sonoridades produzidas em regiões periféricas, como o Tecnobrega Paraense. Dessa forma, pretende contribuir para o entendimento das dinâmicas de circulação que operam na música popular massiva na contemporaneidade.

Palavras-chave: Gênero musical; Tecnobrega; Global Guettotech

Introdução

Estamos vivenciando novas práticas na música popular massiva, com novos mediadores, é necessário entender como as periferias mundiais se apropriam e constroem novas formas de conteúdo, marcadas por um modus operandi diferenciado. A produção musical realizada nesses locais e seus modelos de negócios podem ser considerados inovadores, contribuindo para uma maior difusão cultural. Assim, é essencial compreender a carga comunicativa de produtos muitas vezes considerados irrelevantes, mas que podem contribuir de maneira fundamental no estabelecimento de padrões, hábitos e costumes na contemporaneidade. Como afirma a pesquisadora Simone Sá (2012, ONLINE),

A gente está vivendo um momento de extrema reconfiguração nos papéis da indústria da música. Esta reconfiguração que na verdade é parte de um processo maior, foi um pouco que inspirou a criação de pesquisas voltadas a cultura da periferia. A

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares de Comunicação do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste Realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Mestrando pelo PPGCOM/UFPE e integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A), coordenado pelo Prof.º Dr. Jeder Janotti Jr. E-mail: noliveira.cristiano@gmail.com

³ Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Mestrando pelo PPGCOM/UFPE e integrante do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A), coordenado pelo Prof.º Dr. Jeder Janotti Jr. E-mail: trindadearaujo.leo@gmail.com



gente tem uma nova cadeia da música, temos novos mediadores e novas representações.

Uma das razões constantemente apontadas para esta mudança é a proliferação das tecnologias de base digital, mais especificamente da internet, entre a população. Se pensarmos no contexto brasileiro, notamos que práticas musicais oriundas das periferias geográficas começam a ter ascensão justamente nesse período. Com isso rompe-se imediatamente com a noção de que somente por meio de uma grande estrutura organizacional, encontrada dentro das gravadoras, é possível produzir música. A facilidade e acesso as ferramentas digitais, possibilitou um reprocessamento das formas de produção musical, fazendo com que a periferia, crie, recrie e aproprie a partir de sua própria cultura e de outras manifestações.

Vale ressaltar que, no Brasil, o samba e o funk carioca foram os gêneros musicais nascidos na periferia que primeiro tomaram uma proporção fora dos territórios brasileiros. Essa nova configuração só foi possível quando foi identificado um potencial massivo nessas manifestações culturais. Para Barbero (2003) trata-se de uma questão de mediação mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento, mas de reconhecimento.

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, organizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica. (BARBERO, 2003, p. 105)

Para identificar toda essas transformações que estão em curso é necessário, inicialmente, compreender as dinâmicas da música popular massiva, a partir dos gêneros musicais e as articulações que estabelecem entre si. Com base nessas relações, partiremos para um segundo momento, voltado para o entendimento de como o termo Global Guettotech

Reforça o caráter cosmopolita na produção musical periférica, entre elas, o gênero musical tecnobrega. Por fim, será realizada uma contextualização do gênero tecnobrega dentro do circuito Global Guettotech e quais mudanças esse processo evoca.

Gêneros Musicais



Gêneros musicais são categorias que organizam sonoridades que compartilham elementos em comum, definindo e classificando músicas em suas qualidades e especificidades. Entre os diversos aspectos utilizados na identificação de um gênero podemos citar a instrumentação, o conteúdo, a função, a estrutura e a contextualização das músicas. Trata-se, sobretudo, de uma forma pela qual os compositores de determinada época e países diferentes combinam, simultaneamente, os diversos elementos musicais, consolidando um estilo peculiar, que passa a integrar um repertório cultural compartilhado. Todo esse processo de distinção musical proporciona um melhor entendimento das sonoridades, sem contar que somente assim é perceptível o valor cultural que está impregnado em cada música. Por isso, Frith mistifica essa noção de compreender o gênero musical não só como uma terminologia, mas sim como algo de maior importância e valor:

Para as pessoas que estudam gênero, as questões são retrospectivas: como essas decisões foram tomadas, o que esses discos tinham que permitiu serem rotulados do mesmo modo, o que eles têm em comum? As repostas são muito mais formais: blues ou punk ou rock progressivo são descritos em termos da linguagem musical que eles empregam, discos são excluídos de suas definições porque não se adaptam tecnicamente – possuem a estrutura, batida ou orquestração erradas. (FRITH, 1998, p. 89).

Ao distinguirmos as regras que são trazidas à tona através de um horizonte de expectativas dos gêneros musicais, cultivamos a possibilidade das expectativas serem confirmadas ou refutadas na elaboração de um produto associado a determinado gênero musical. Ainda pensando nessa formatação e contextualização, faz-se necessário apontar um dos fatos que mais chamou atenção para a compreensão e dinâmica dessa relação do surgimento de estudo dos gêneros musicais. Janotti Jr. (2003) propõe uma estrutura para que se possa entender o local do gênero musical na música popular massiva contemporânea:

As relações entre gêneros midiáticos e o consumo dos produtos culturais, que circulam nos meios de comunicação, estão tão entranhadas em nosso cotidiano que raramente notamos como elas delimitam uma parcela importante dos processos de produção de sentido inscritos na comunicação e cultura



contemporâneas. O próprio modo como arrumamos nossas estantes e distribuímos nossas coleções de discos e livros, mostra muito sobre valores que interiorizamos e sobre aquilo que consideramos positivo no mercado cultural contemporâneo. Não por acaso, há um certo frenezi quando vamos receber algum convidado em nossas casas e, minutos antes da chegada dessa pessoa, corremos apressados para decidir que livros, que discos, enfim, quais objetos devem estar visíveis e quais devem ser escondidos. Isso para não falar, do grande momento em que nosso ilustre visitante irá ter acesso aos preciosos bens que compõem nossas bibliotecas e discotecas. (JANOTTI, 2003, p 31).

Toda essa dinâmica do consumo de produtos culturais pressupõe a criação e recriação de argumentos e processos que orientem as pessoas em seus processos de escolha. Isso porque existe uma relação intrínseca entre a música e sua estrutura, que vai desde os estilos, os arranjos musicais, as interpretações, as performances, as culturas e os locais, entre as demais observações acerca da música.

Se pensarmos na MPB, no rock, no sertanejo, no pop, no tecnobrega e inúmeros outros gêneros musicais, percebemos como eles são, de forma recorrente, inseridos como aparatos conceituais para determinados artistas, que são classificados ou identificados dentro de estilos específicos. Cabe afirmar que estes mapas de gênero mudam de acordo com seus usos e aplicabilidades, lembrando que eles negociam com o espaço em que estão inseridos. Por exemplo, dentro do rock, a criação de subgêneros (o indie, o eletro rock, o punk, entre outros) formam novas fronteiras para a percepção de que uma lógica da rotulação apresenta não só critérios essencialmente musicais, mas imagéticos e de mercado. Para Janotti Jr, o ponto de partida das regras de rotulação musical condiz com a coerência em que as mídias musicais dividem seus mercados. Logo:

O principal problema do modelo de abordagem dos gêneros musicais aqui esboçado está ligado ao fato de que as “regras genéricas” parecem fixar determinadas fronteiras, quando na maioria das vezes, os gêneros, e a difusão de diversos subgêneros no *heavy metal* e na cena eletrônica parecem comprovar essa hipótese, estão em constante mutação. Os gêneros não são demarcados somente pela forma ou “estilo” de um texto musical em sentido estrito e, sim, pela percepção de suas “formas” e “estilos” pela audiência através das performances pressupostas pelos gêneros (...) para se mapear um gênero musical deve-se estar atento para o seguinte percurso:



convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), convenções de mercado (como uma música é embalada) e convenções sociais (quais valores e ideologias são incorporadas em determinadas expressões musicais).(JANOTTI JR, 2003, p. 37)

Não há dúvida em relação à proeminência que a noção de gênero musical possui. Se levarmos em consideração alguns ambientes e espaços que determinadas festas são publicitadas, como, por exemplo, os banners de festas de música eletrônica, a sua comunicação visual de elementos que configuram um momento futurista, cores fluorescentes, da mesma maneira que a visualização de elementos country nos cartazes sobre eventos da música sertaneja vão reforçando uma imagem associativa que em sua maioria vai criar “resquícios” álbuns, cartazes e toda parafernália de divulgação do artista, incluindo as etapas posteriores que seguem até o consumo desse produto. Enfim, esta visualização dá um indicativo da construção dos cenários onde acontecem os eventos relacionados aos gêneros musicais, de forma que é possível identificar ligações. Ainda nessa linha, os sintetizadores, as mesas de discotecagem estão ligados a uma imagética da eletrônica, da mesma forma, que as “parafernalias” eletrônicas, luzes e batidas sampleadas, raios laser e telões de alta definição são reflexos do Tecnobrega. Toda essa questão imagética permite um direcionamento e condiciona determinadas leituras que permitem reconhecer os gêneros musicais e os artistas a eles associados.

É necessário estar atento para o fato de que a ideia dos gêneros na música popular massiva está ligada a processos de mediação presentes no consumo musical que se mostram muito mais complexo do que a exploração comercial destes gêneros pelos meios de comunicação e de entretenimento. É notório que delimitar uma ordem para o gênero musical é estabelecer alguns parâmetros: questionar-se com que se parece determinado som e quem irá comprar aquele tipo de música. Recorrendo à Janotti Jr (2003, p. 37), “todo gênero pressupõe um consumidor em potencial. (...) Compreender a estética da música popular massiva é entender também a linguagem, nas quais julgamentos de valor são articulados e expressos em que situações sociais eles são apropriados”.

Os gêneros musicais envolvem assim, ainda de acordo com o pesquisador, regras semióticas (estratégias de produção de sentido nos produtos musicais), regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais) e regras técnicas e formais (essas envolvem a produção e a recepção musical em sentido exato).



Apropriar de conceitos acerca dos gêneros pode apontar para uma perspectiva de localização de regras, convenções sonoras, de performance e de sociabilidade que fortalecem os questionamentos e as problemáticas dentro da expressão Global Guettotech na cultura contemporânea. Com base nessa discussão, surge uma questão relevante a ser discutida: ao abarcar determinados ritmos a expressão Global Guettotech contribui para uma divulgação mais global de certos gêneros ou demonstra que cada um deles não é reconhecido em suas especificidades como um gênero musical em si?

Global Guettotech: rupturas e continuidades

O Global Guettotech surgiu para facilitar a absorção de ritmos musicais pertencentes que emergem em localidades desconhecidas por grande parte do público. O Tecnobrega e o Funk são retratos dessa representação de gêneros que atravessaram as barreiras brasileiras, mesmo que dentro do seu país de origem ainda existam lugares que não têm acesso a essa música. A visibilidade da música feita na periferia se torna forte no momento em que essa cultura circula e isso decorre de estruturas tecnológicas relacionadas à dimensão da produção e circulação:

As novas tecnologias não só promovem a criatividade e a inovação. Também reproduzem estruturas conhecidas. (...) Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. (CANCLINI, 2013, p. 309)

Percebe-se que com as facilidades de acesso à tecnologia e o advento da internet novos caminhos foram abertos, principalmente, em relação à produção de produtos culturais para uma população periférica. Em boa parte do mundo, artistas têm produzido música em computadores ou estúdios caseiros utilizando como base as ferramentas digitais. Vale ressaltar que os resultados são distintos, no entanto, a ideia continua sendo a mesma: cada um desses países se apropriando da cultura pop e reorganizando sua própria versão. Dessa forma, aplica-se que para rotular toda essa produção advinda da periferia, torna-se necessário conhecer as entrelinhas que costuram tais produções, já que é um processo de contínua transformação, como afirma Simone Sá (2008, p. 175), “não é possível entender o processo de rotulação sem compreender o papel de diversos



agentes envolvidos. Longe de um processo de ambiguidade, a rotulação que dá origem aos gêneros supõe um campo de batalha simbólica demarcado pelos atores em disputa pela autoridade”.

No Brasil esse processo é ainda maior, por conta de sua expansão territorial e o grande volume de produção musical. Um dos ritmos que nos chama atenção é o Tecnobrega, que possui consistência suficiente para compreendê-lo dentro do contexto do Global Guettotech. Observa-se que esse termo vem agrupar todos os ritmos eletrônicos que nascem nas periferias urbanas e, dessa forma, se diferencia da World Music que agrupava músicas sem qualquer semelhança sonora:

"World music" tenta unir, numa expressão, muitos significados diversos. Mesmo havendo muita coisa em comum entre todas as músicas da África e da América Central e do Sul (raízes comuns, uma história de presença colonial durante mais de quatro séculos, favelas, fome, violência, etc.), elas são muito diversas para significar, mercadologicamente, uma única visão industrial. Representam várias nuances de raça, cultura, realidades antropológicas e sociais. (GIL, 1993, ONLINE)

Sendo assim, identificamos que ambas as rotulações se assemelham como também se distanciam, mas o que fica evidente é a necessidade de criar um rótulo que abarque todo um movimento global. Tal relação é interessante, pois somente com o movimento do Global Guettotech que muitas músicas periféricas começaram a se destacar e atingir outros públicos.

Em entrevista para o site OEsquema, o produtor musical alemão, Daniel Haaksman retratou o processo de como foi realizado o compartilhamento da música periférica brasileira nos espaços europeus. No ano de 2004, esse alemão mudou a história do funk carioca. Ele gravou uma coletânea Rio Baile Funk Favela Booty Beats que foi praticamente a primeira experiência de entrada do funk no mercado internacional.

Haaksman é o legítimo embaixador do funk carioca no exterior. Tanto é verdade que lá fora o gênero é conhecido pelo título desse álbum pioneiro: “baile funk”. Um ano depois, Haaksman lançou seu próprio selo, o Man Recordings, e botou na roda diversos Eps, singles e coletâneas de gente como Sany Pitbull, Sandrinho, Edu K, MC Gringo, Edgar e diversos outros. (DUB, 2013, ONLINE)



Já em 2012, Haaksman voltou a prestar mais um favor ao público estrangeiro. Desta vez, o escolhido foi o Tecnobrega de Belém do Pará. O produtor também foi o responsável pela primeira coletânea internacional do gênero. Posteriormente, Haaksman e sua gravadora, através do festival Worldtronics, realizaram em Berlim, um evento 100% brega, com Gaby Amarantos, Waldo Squash, João Brasil, Banda Uó e Felipe Cordeiro. Dub (2013) ressalta que “o mundo hoje está mais aberto a experimentações rítmicas E a questão da língua, que sempre foi um problema para os grandes mercados, está ficando em segundo plano: a música tem falado mais alto”.

Logo, percebe-se a efervescência das músicas de periferia dentro do circuito internacional, com isso, acredita-se que o Global Guettotech vem contribuir para essa circulação. No entanto, o termo generaliza toda uma produção musical diversificada, sabendo que para definir ou rotular determinada sonoridade necessita-se de uma forte negociação em sua construção enquanto gênero musical.

Autonomia e Identidade: Tecnobrega dentro do Global Guettotech

A música brasileira apresenta uma pluralidade de ritmos, estilos e propostas estéticas, resultado de um longo percurso de misturas e influências. A contestação do rap paulistano, o gingado do samba carioca, a distorção das guitarras do Sul e o sertanejo do centro-oeste são exemplos dessa diversidade musical existente no país. Constantemente, as diferentes sonoridades regionais ganham repercussão nacional e conquistam os ouvidos dos brasileiros. Em geral, isso acontece graças a estratégias de visibilidade midiática adotadas pelas gravadoras ou por artistas e bandas ligadas à cena independente que desenvolvem a autogestão de carreira.

No Norte do Brasil, a partir de 2001, a música denominada tecnobrega – versão eletrônica da música brega, que agrega pulso e velocidade às canções românticas – modificou definitivamente a cena cultural de Belém do Pará e, gradativamente, vem ganhando espaço em todo o país. O gênero musical, que já foi notícia em alguns dos principais veículos da imprensa nacional e também está ganhando repercussão em publicações estrangeiras, é resultado do encontro entre a música brega dos anos 60 e as tecnologias digitais, que contribuíram na democratização dos meios de produção e distribuição culturais.

O tecnobrega nasceu da fusão da música eletrônica com o brega tradicional. Esse novo estilo musical foi criado longe das gravadoras – nacionais e locais, grandes ou pequenas – e dos meios de comunicação de massa – em especial, rádio e televisão. À margem da indústria cultural tradicional, o mercado tecnobrega se expandiu, de maneira independente, da periferia para toda a região metropolitana de Belém, da cidade para o estado do Pará, do estado para o Brasil. Hoje em dia, o estilo já é conhecido internacionalmente: rendeu reportagem no *The New York Times* e menção no documentário “Good Copy Bad Copy”, de Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 29-30).

Uma dos principais expoentes do tecnobrega é Gabriela Amaral dos Santos, a Gaby Amarantos. Nascida e criada na periferia de Belém, mais especificamente no bairro de Jurunas, a artista de 33 anos, 15 de carreira, vem de uma família de sambistas e desde pequena já cantava e dançava nas rodas de samba realizadas em casa. Em 2002, Gaby Amarantos formou a banda Tecno Show. À frente do grupo, ela sugeriu introduzir nas músicas *riffs* acelerados de guitarra brega tradicional com a adição de batidas eletrônicas. Assim a banda aderiu ao ritmo tecnobrega, lançou seu primeiro CD e começou a ganhar destaque, apresentando-se em programas de televisão locais. Dois anos depois, a Tecno Show divulgou seu segundo álbum, o “Reacendendo a Chama”, que contribuiu para ampliar o público da banda e para que ela ultrapassasse a marca de 100 mil cópias de discos vendidos. O grupo lançou ainda um DVD ao vivo gravado em casas de shows tradicionais de Belém. Em 2010, Gaby Amarantos decidiu deixar a banda e se dedicar à carreira solo.

No mesmo ano, participou do Recbeat, festival de música alternativa que acontece durante o carnaval de Recife, apresentando a canção “Tô Solteira”, uma versão da música “Single Ladies”, da cantora norte-americana Beyoncé. Com figurino idêntico ao da artista pop, Gaby Amarantos ficou conhecida como a Beyoncé do Pará e teve a visibilidade do seu trabalho ampliada.

No dia seguinte, vários jornais do Brasil publicaram “Gaby vive seu dia de Beyoncé”, “Diva Gay do Pará arrebenta em Recife”, me dando oportunidade de mostrar meu trabalho em um dos programas mais desejados pelos artistas brasileiros, “Domingão do Faustão”, por iniciativa do roteirista Cleodon Coelho, que viu a apresentação. E, desde então, vieram outros convites: Ana Maria Braga, Ana Hickmann, Sônia Abrão, André Marques no



Video Show... entrevistas sem parar. (AMARANTOS, 2010, ONLINE)

Enfim, toda essa trajetória da Gaby, é importante para contextualizar o tecnobrega dentro da música popular massiva. Em seguida surgem as demais bandas que fortalecem esse panorama da música de periferia tomando ascensão no mundo. A banda paraense Gang do Eletro é um dos melhores exemplos, pois em pouco tempo de circulação conseguiu ocupar seu espaço:

Uma olhada na agenda da Gang do Eletro resume a fase atual do tecnobrega. Em um mês, o grupo paraense liderado por Waldo Squash foi de apresentações no descolado festival South by Southwest, nos Estados Unidos, ao "Show da Xuxa". Trata-se de um retrato da presença do gênero em cenas díspares: ao mesmo tempo em que chegou ao mainstream brasileiro nos últimos anos, com a ascensão da diva das aparelhagens Gaby Amarantos, se tornou produto de exportação vanguardista. (Revista ISTO É, 2013)⁴

Em entrevista para o site de música Dancing Cheetah, o DJ Waldo Squash também do grupo da Gang do Eletro diz que o tecnobrega faz parte do movimento Global Guettotech, pois acredita que a banda possui as ferramentas necessárias para que seja relacionado com o termo:

A Gang do Eletro dialoga com o movimento internacional global guettotech e apresenta composições sobre a realidade dos subúrbios de Belém. Quanto ao global guettotech, com certeza o tecnobrega faz parte desse cenário musical. É uma música de periferia na qual a massa, o povo da periferia de Belém, se identifica e curte de verdade. (DUB, 2013, ONLINE)

Esses dois exemplos contribuem para situar o tecnobrega dentro do cenário do Global Guettotech, já que boa parte dessa divulgação veio do movimento que apresenta o gênero para as demais localidades. Um dos que mais tem se empenhado na divulgação e pesquisa de tais ritmos periféricos é o DJ João Brasil, que vem se especializando em tocar essas músicas e compartilhá-las através de seu blog. Seu trabalho está diretamente ligado a tendências musicais oriundas da periferia do mundo e com isso fortalece

⁴ Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/289580_MUSICA+TECNOBREGA+VIRA+PRODUTO+DE+EXPORTACAO+E+ATICA+CURIOSIDADE+DE+CRITICOS>



expressões como a cena Tecnobrega, com links para downloads de sets e mixtapes, entre outras informações que ajudam na divulgação do movimento.

Ainda existem muitas lacunas para compreensão do rótulo ou movimento Global Guettotech. Entretanto, tais movimentos vêm agregar uma carga compulsiva de novas representações da cultura contemporânea. Assim Canclini (2013, p. 348) reforça que “todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (...). Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”.

Deste modo, torna-se necessário o desenvolvimento de novos estudos a fim de compreender como os rótulos têm a tendência de homogeneizar uma produção diversificada, as relações de mediação que ocorrem entre a periferia e o centro, entre produções locais e globalizadas. Dessa forma, será possível compreender as relações culturais como um ponto de desenvolvimento social.

Referências

- AMARAL, A. **Práticas de Fansourcing**: Estratégias de mobilização e curadoria musical nas plataformas musicais. In: SÁ, Simone (org). Rumos da Cultura da Música. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 6ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- DUB, C. **Brega Mundial** – uma entrevista com Daniel Haaksman. 2013. Disponível em: <<http://oesquema.com.br/chicodub/tag/daniel-haaksman/>>
- FRITH, S. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- JANOTTI, J. J. **À Procura da Batida Perfeita**: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro, volume 06, n.02, 2003b, p. 31-46.
- LEMONS, R; CASTRO, O. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 9ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003
- ROSARIO, C; RAYMUNDO, C. **Transpor as fronteiras da música**: I hate world music. 2012. Disponível em: <<http://raizaficana.wordpress.com/2012/07/23/transpor-as-fronteiras-da-musica-i-hate-world-music/>>
- SÁ, S. P. **A trilha sonora de uma história silenciosa**: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos estudos de som. In: SÁ, Simone (org). Rumos da Cultura da Música. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010.
- _____. Estrombo e os novos mediadores da indústria da música. 2010. Disponível em:<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=VRM0G6oVxRY>