



Tecnobrega: fases de um movimento periférico e os ciclos de música popular no Pará

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: ST-06. Música Popular e Interdisciplinaridade

Autor: Manoel Magalhães

Resumo. O tecnobrega ficou conhecido nacionalmente na década de 2000 e atualmente passa por um momento de declínio. O trabalho objetiva apontar uma proposta de periodização dos ciclos de ascensão e descenso da música brega paraense, abordando as três fases principais: a Gravasom, de Carlos Santos, a segunda geração, de Roberto Villar e Banda Calypso, e o tecnobrega, observando ainda a relação com questões como estigma e recriação por meio de novas tecnologias.

Palavras-chave. Tecnobrega. Música paraense. Música popular. Periferias.

Title. **Tecnobrega: Phases of A Peripheral Movement and Popular Music Cycles in Pará**

Abstract. Tecnobrega became nationally known in the 2000s and is currently undergoing a period of decline. The work aims to point out the cycles of rise and fall of brega music from Pará, addressing its three main phases: Gravasom, by Carlos Santos, the second generation, by Roberto Villar and Calypso Band, and the tecnobrega movement, also observing the relationship with issues such as stigma and recreation through new technologies.

Keywords. Tecnobrega. Music from Pará. Popular Music. Peripheral Music

1. Introdução

O tecnobrega paraense eclodiu nos anos 2000 e a partir do final da década começou a ocupar o espaço na mídia nacional e no imaginário da música popular do Pará, chegando em 2006 aos ambientes da classe média de Belém, como o clube Assembléia Paraense, e em 2012 às inserções frequentes de artistas como Gang do Eletro e Gaby Amarantos no programa Esquenta, da TV Globo. A partir da segunda metade da década de 2010, o movimento passa a enfrentar um processo de diminuição de impacto na mídia e retração das festas de aparelhagem, os espaços de celebração do movimento entre os artistas e o público.

Enfocando o entendimento do atual processo de contração da cena tecnobrega, este estudo repassa os ciclos de música popular urbana no Pará que fundamentaram o movimento, desde a criação da gravadora Gravasom, de Carlos Santos, passando pelo sucesso de Roberto Villar e o fenômeno comercial da banda Calypso com o advento dos CDs, resumindo também os estudos no campo da musicologia acerca do tecnobrega e ainda reconstruindo parte da trajetória do movimento de 2000 a 2020, em conexão com estudos teóricos da etnomusicologia.

A revisão bibliográfica e consequente periodização é o objetivo principal deste trabalho, que integra pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ a respeito do atual momento do tecnobrega e seus desdobramentos.

2. O contexto da cena popular brega no estado do Pará

Baseado na atuação de Clifford Geertz no campo da antropologia, Tomlinson (1984, p. 351) aponta que a colaboração para a musicologia é a abordagem de que "as obras de arte musicais são codificações ou reflexos das ações criativas humanas e, portanto, devem ser compreendidas por meio de uma interpretação semelhante de seu contexto cultural".

Ainda segundo Tomlinson, o enfoque contextual evita abordagens internalistas da música, que dificultem a avaliação dos diversos fatores que dialogam com a construção das realidades musicais.

(...) a abordagem contextual abrangente milita contra as histórias internalistas da música, aquelas que vêem o desenvolvimento musical como uma cronologia de estilos atuando para determinar a natureza de novos estilos com pouca referência a fatores externos (não musicais/culturais). (TOMLINSON, 1984, p. 359, tradução nossa)

Nettl (2006, p. 28) também afirma que "ao estudar a mudança estilística, devemos procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo", e ainda destaca que "se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida." (2006, p. 27).

Compreendendo assim a estrutura cíclica do brega paraense, que se reciclou até aqui em movimentos de expansão e distensão que apresentaram diversos diálogos sociais e musicais, podemos ampliar o entendimento do contexto que levou o tecnobrega ao atual cenário.

De acordo com Costa (2009, pág. 18), a primeira geração do brega surgida nos anos 70 e consolidada na década de 1980, com o cantor/empreendedor Carlos Santos e a gravadora Gravasom, cresceu adaptando um modelo de festas já existentes desde 1950 no Pará, que ocupavam a periferia de Belém com boleros e merengues em gafieiras e cabarés.

Sobre Carlos Santos e a Gravasom, Costa (2011, pág. 3) resumiu a trajetória do artista que construiu diversos empreendimentos que possibilitaram a ascensão e popularização do brega paraense.

No início da década de 1970 criou a Gravasom que tinha como objetivo lançar artistas locais no mercado fonográfico. Em 1973, Carlos Santos tornou-se radialista, trabalhando primeiro na PRC-5, a tradicional Rádio Clube do Pará, mais tarde trabalhou na Rádio Guajará e Rádio Liberal. Em 1981 mudou para a Rádio Marajoara e um ano mais tarde tornou-se o principal acionista da mesma. Logo na sequência ampliou seu grupo de comunicação para seis emissoras de rádios e TVs, nas cidades de Belém, Soure, Alenquer, Ananindeua e Castanhal. Mais tarde montou a sua própria produtora de TV com estúdios próprios. De suas rádios a Marajoara (FM) e a Super Marajoara (AM) foram por muitos anos as mais importantes e populares. (COSTA, 2011, pág. 3)

Os braços fonográfico (Gravasom), midiático e de eventos (Grupo Carlos Santos) atuavam nos anos 80 de forma conectada na promoção de diversos artistas do brega paraense, como Alípio Martins, Luiz Guilherme e Míriam Cunha.

Sobre o processo que possibilitou o surgimento da Gravasom no Pará, Ochoa (2002, p. 7) contextualiza o momento de oportunidade para selos independentes regionais no panorama da indústria fonográfica mundial nos anos 70 e 80.

(...) as transformações tecnológicas e o relativo barateamento dos estúdios de gravação fizeram surgir gravadoras independentes em todo o mundo que dedicaram-se, em grande parte, a registrar fenômenos da música local para os quais a indústria da música não estava prestando atenção na época. (OCHOA, 2002, pág. 7, tradução nossa)

Em 1982, Carlos Santos alcançou vendagem superior a 1 milhão de cópias com o sucesso "Quero Você", uma versão em português da música *Jamais Voir Ça*, do grupo caribenho Exile One, que estabeleceu o nome do cantor também no resto do país.

O lançamento destacava uma das características da Gravasom e do surgimento do movimento brega, a assimilação de ritmos do Caribe (calipso, reggae), e a fusão dos mesmos com ritmos regionais como o carimbó e a lambada.

Stokes (2004, p. 66, tradução nossa) avalia que “os fluxos reversos são uma característica da paisagem globalizada” e que os processos de interação musical “podem ser amplamente reconhecíveis nos repertórios mais submersos de fantasia, brincadeira e prazer, e é esse reconhecimento que facilita sua mobilidade cultural”. (2004, p. 68, tradução nossa)

Nettl (2015, p. 169) destaca especificamente a importância (e consequente aceitação) do entendimento dos processos de interação cultural e influência de diversos ritmos e repertórios como fundamentais atualmente para a pesquisa no campo da etnomusicologia, enfocando a multiculturalidade na música popular.

(...) quando a etnomusicologia foi desenvolvida há cerca de um século, foi para buscar a música autêntica dos africanos, dos povos da Oceania, dos europeus, dos nativos americanos, e não o que se desenvolveu recentemente como resultado do

contato com as pessoas brancas. Então aprendemos a evitar a música popular, em parte por causa de sua base comercial, mas mais, eu suspeito, porque era quase inevitavelmente o resultado de misturas culturais. Bem, se você comparar essa visão com a etnomusicologia como a vemos hoje, a diferença é como a noite e o dia. Olhando para os programas de conferências, fico impressionado com a ênfase em três coisas: música popular em todo o mundo, ou seja, música que é mediada em massa; análise de como as coisas mudaram, quais desenvolvimentos recentes, como os povos do mundo lidam com os desafios atuais; e a mudança do estudo de locais uniculturais para multiculturais. (NETTL, 2015, p. 169, tradução nossa)

A Gravasom lançou em 1985 a primeira edição da coletânea *Gente da Terra*, que demarcou o primeiro grupo de artistas do movimento brega no Pará. Neste LP participaram Mauro Cotta, Everaldo Lobato, Sullema, Sebastião Freitas, Luiz Guilherme, Fernando Belém, Waldir Araújo e José Rodrigues. O álbum foi o grande sucesso de vendas da Gravasom no ano e acabou possibilitando a organização de um segundo volume, o LP *Gente da Terra 2*, que chegou às lojas no final de 1986, desta vez com os artistas Fernando Belém, Damião Carvalho, Waldir Araújo, Guaracy, Franco Adelino, Everaldo Lobato e Eldon Brito.

Até o início dos anos 90 a primeira geração do movimento brega paraense emplacou sucessos de público e movimentou as festas em Belém, destacando os artistas locais como celebridades populares e firmando inicialmente o imaginário de um movimento brega paraense.

Sobre o processo de declínio da atuação da Gravasom no Pará a partir dos anos 90, Costa (2011, pág. 9) destaca a influência de outros gêneros da indústria fonográfica nacional invadindo o gosto local.

Na década de 1990 a Gravasom deixou de produzir discos e manteve apenas o seu estúdio de gravação. Isso coincidiu com o período de decadência do primeiro movimento brega, que perdeu na concorrência com outros gêneros populares, como o Axé Music e o Pagode, que vinham com força de fora do estado. Do espaço deixado pela Gravasom mais tarde surgem outras produtoras e gravadoras. (COSTA, 2011, p. 9)

3. Segunda geração do brega paraense e a retomada

Na metade da década de 1990 surgiria o segundo ciclo do brega paraense impulsionado por novas produtoras (RJ Produções, AR Music, MC Produções, Tetéia Produções) e estúdios independentes (Digi Record, Digtape, Transa Tape, Digital Brasil). Artistas paraenses como Roberto Villar, Tonny Brasil, Kim Marques, Edilson Morenno, Banda Calypso e Adilson Ribeiro ocuparam novamente as rádios, a venda de discos e o mercado local de eventos.

Apostando ainda mais radicalmente na mistura dos ritmos locais com os caribenhos, a segunda geração do brega paraense contou com um fator de impulsionamento mercadológico, o auge de um novo formato, o compact disc, que marcou seu principal período de vendas no país entre 1993 e 2000.

Em 1997, ano de maior vendagem de CDs no Brasil, Roberto Villar lançou seu terceiro álbum solo, o primeiro em CD. Intitulado *Ator Principal* e produzido de forma independente pelo selo local Aquarius Music, o lançamento recebeu disco de platina por alcançar a marca de 250 mil cópias vendidas.

O álbum trouxe o sucesso *Profissional Papudinho*, que popularizou o gênero Calypso, uma espécie de refinamento do brega na mistura entre os ritmos regionais paraenses e o calipso do Caribe.

Integrava a banda de apoio de Roberto Villar o guitarrista Chimbinha, conhecido músico de estúdio da cena local e que viria a fundar em 1999 a Banda Calypso, em parceria com a cantora e dançarina Joelma Mendes. O disco de estreia, *Banda Calypso - Volume 1*, alcançou a marca de 750 mil cópias vendidas, mas foi o primeiro álbum ao vivo do grupo, lançado em 2002, que superou a marca de 1 milhão em vendas e elevou a banda ao status de fenômeno de sucesso nacional.

A Banda Calypso voltaria a ultrapassar a vendagem milionária em outros sete lançamentos, alcançando a histórica marca de vendas de 2,4 milhões de discos com a coletânea *As 20+*, lançada em 2006.

O grupo, que é considerado o maior fenômeno popular do brega paraense e artista mais conhecido nacionalmente oriundo do movimento do Pará, encerrou as atividades em 2015, delimitando o fim definitivo de outro ciclo da música brega paraense, este ancorado na venda de CDs, já superado pelo crescimento avassalador do tecnobrega.

4. Brega, estigma e o ciclo do tecnobrega

No campo da etnomusicologia, o termo brega foi conceituado por Araújo (1999, p. 2) como uma representação midiática iniciada em meados dos anos 1980 para rotular o sucesso comercial de cantores populares e "em sentido mais amplo, a tudo aquilo que se procurasse caracterizar como de mau gosto". Para esta visão do brega, segundo o autor, o sucesso dos artistas do gênero estaria "associado a massivas execuções em rádios e outros veículos populares e a uma suposta vulnerabilidade do gosto popular".

Para Amaral (2019, p. 127), dentro da própria pesquisa etnomusicológica, o brega estaria representando um "padrão cultural desviante imaginado como de 'baixo calão' e 'ruim'", em oposição ao espaço onde "residem a arte 'maior' e a 'cultura do bem'". Para o autor, as avaliações de música de mau gosto relacionadas ao brega estão ligadas diretamente à questão do estigma e do julgamento de valor social.

[...] a construção do gosto musical envolve circunstâncias que extravasam do campo sonoro para as relações sociais e culturais. Por este motivo, então, as explicações (justificativas?) a respeito da música "ruim" estão ligadas a questões sociológicas, mesmo quando o julgamento é feito por alguém que, presumidamente, pode falar sobre música de outro lugar que não o do senso comum. (AMARAL, 2019, p. 130)

Sobre o estigma do brega, Amaral (2009, p. 46) destaca a categorização de um grupo social, para o qual "a sociedade cria estereótipos sociais e categoriza o indivíduo em modelos que, no caso do estigma, representam identidades degradadas e explicitadoras de situações atípicas e inaceitáveis", delimitando um espaço marginalizado para uma produção de origem periférica.

Tecnobrega

Novamente com a cidade de Belém do Pará na paisagem, o tecnobrega nasceu como uma variante eletrônica da música brega e terceiro ciclo de produção local, este baseado já na venda de CDs fabricados de forma artesanal (piratas ou CDs graváveis) e distribuídos por uma rede de camelôs e vendedores autônomos. Segundo Alves (2017, p. 63), o tecnobrega "surgiu longe das grandes gravadoras e também distante dos grandes meios de comunicação de massa, como TV e Rádio", justamente por conta de sua gênese na região Norte do país. A autora destaca a importância da difusão das novas tecnologias de produção e divulgação musical para a popularização do estilo nas periferias de Belém.

No campo da etnomusicologia, Amaral (2009, p. 141) realizou estudo pioneiro sobre o movimento com uma pesquisa etnográfica focalizando a produção do tecnobrega e buscando discutir a re-significação do que foi qualificado como música "degradada", partindo também da hipótese de que o tecnobrega representa uma expressão cultural de caráter cosmopolita, que integra a produção periférica brasileira a diversos outros movimentos de origem popular pelo mundo.

Dando seguimento aos estudos no campo da Música, Magalhães (2017, p. 23) produziu um registro etnográfico dos frequentadores das festas de aparelhagem no Pará, que o autor define como eventos de “empresas que possuem equipamentos sonoros, luminosos e cenográficos”, que são utilizados para animar as noites regadas ao ritmo eletrônico paraense. A pesquisa destaca a importância do uso da tecnologia na capilaridade da divulgação da música na periferia, ponto que reforça o caráter de cosmopolitismo do movimento tecnobrega. O autor participa de grupos de WhatsApp com os frequentadores das festas de aparelhagem e retrata as relações dos mesmos com a tecnologia e a cultura pop.

Os integrantes do grupo eram bastante atualizados em relação às tendências da cultura de massa global. Por exemplo: no dia 04 de agosto de 2016, todos estavam eufóricos e ansiosos por experimentar o jogo de celular Pokémon Go 64, que havia sido lançado no Brasil há menos de 24 horas. No mesmo dia, alguns integrantes combinaram de assistir ao filme “Esquadrão Suicida”, cujo lançamento nacional ocorreria exatamente naquele dia. (MAGALHÃES, 2017, p. 87)

Já no campo da Comunicação, Barros (2011) estudou as questões da indústria cultural na relação com o tecnobrega do Pará, abordando o lugar das classes sociais no consumo de música e na construção do imaginário nos meios de comunicação das ideias de bom e de mau gosto.

Como explicar, por exemplo, que o consumo da música brega pelas elites seja assumido, na maioria das vezes, de forma jocosa e paródica? Se assumirmos que podemos conhecer uma pessoa através do gosto cultural que ela revela (Frith, 1996), então, a “marca de classe” colada à música brega, associada a um suposto “mau gosto” das classes populares, parece explicar em boa medida a hipocrisia dessas elites, que preferem negar o que efetivamente acolhem. (FRITH, 1996, apud BARROS, 2011, p. 69)

Ainda sobre isso, Barros (2011, p. 70) busca contextualizar as origens do tecnobrega abordadas neste estudo para dar um sentido contínuo em relação ao estigma que os movimentos paraenses compartilham.

É certo que em sua versão tecnopop, a música brega agrega outros referenciais (musicais e simbólicos) que embaralham tais critérios de construção de valor. É importante lembrar que o tecnobrega leva adiante uma tradição musical renegada, a trilha das “dependências de serviço”. (BARROS, 2011, p. 70)

Depois de consolidar o sucesso do movimento nacionalmente no início da década de 2010, o tecnobrega começou a enfrentar um período de diminuição do impacto popular no final da mesma década. Com transformações no mercado da música nacional e o fim da venda das mídias físicas e ainda a dificuldade do movimento em relação à regularização das questões legais de direitos autorais para a comercialização das faixas no meio digital, o movimento tecnobrega começou a enfrentar limitações para a venda de seus produtos.

A questão é que o descontrole de direitos autorais e patrimoniais, o acesso à tecnologia barata e o tráfico de drogas promoveram uma espécie de regressão no tecnobrega. Ao ponto dele passar de um estilo de massas que tinha chances de sair do Pará a um som de nicho, que não cresce porque satisfaz uma camada muito pobre da população. Com o fim dos direitos autorais e patrimoniais houve um descontrole na produção, já que se tornou comum roubar e plagiar músicas. Com isso, houve uma saturação no mercado, que se agravou pelo acesso à tecnologia. Isso porque, a partir daí, fazer uma música se tornou fácil e (sobretudo) barato demais. Qualquer um passou a fazer música, as bandas pararam de lançar discos e o mercado foi se desfazendo. Hoje em dia se lança mais de 100 músicas por semana, a maioria dos músicos do bregapop e do tecnobrega está desempregada ou vive de bicos e gigs e o estilo passou por uma perda progressiva de qualidade. Foram-se as melodias e os bons refrões, o tecnobrega virou o eletromelody, que se baseia apenas nas batidas, nas programações e nos gritos dos MCs. (CUNHA, 2011, informação verbal, apud BARROS, 2011, p. 131).

Os principais artistas do gênero começaram a enfrentar dificuldades. A Gang do Eletro não lança um novo álbum desde 2015 e Gaby Amarantos desde 2012, tendo migrado para o trabalho de apresentadora de televisão. Artistas como Maderito e David Sampler precisaram buscar outras atividades fora do campo da música e diminuíram consideravelmente os lançamentos e participações em eventos.

4. Conclusão - Os novos possíveis ciclos do brega no Pará

Como conclusão deste estudo de revisão e contextualização temporal dos ciclos da música brega paraense podemos afirmar que os cenários de popularização dos artistas locais acontecem em ondas de ascensão e posterior dispersão, muito caracterizados por influências econômicas dos mercados de consumo musical e de realização de eventos.

Depois dos ciclos da Gravasom (anos 80), da segunda onda de Roberto Villar e da Banda Calypso (décadas de 90 e 2000), do sucesso do tecnobrega com Gaby Amarantos e a Gang do Eletro (décadas de 2000 e 2010), já começam a despontar no Pará novos candidatos à eclosão da revitalização do brega pelas novas gerações para a década de 2020.

Ritmos como o Eletrofunk, do DJ Fabyinho, e o Tecnomeme, de Junior Santorini, começam a fazer sucesso no YouTube e a alcançar milhões de execuções em um sistema de

lançamentos disruptivos, com faixas de batidas aceleradas e baseadas em temas que viralizaram nas redes sociais.

A questão tecnológica das batidas eletrônicas e produção totalmente realizada com computadores foi herdada do movimento tecnobrega e parece apontar para uma tendência de radicalização nos próximos ciclos da música brega paraense.

Resta ainda a questão de como esses novos artistas conjugarão essa produção acelerada, construída no ritmo das redes sociais, com o mercado tradicional de shows e eventos de aparelhagem e também com a indústria da música, já que os novos lançamentos ocupam mais espaço no YouTube do que nas plataformas de streaming, como Spotify ou Deezer.

O atual momento é de entressafra na produção local do Pará e, como já foi observado anteriormente em outros períodos, músicas oriundas de outros estados como o funk carioca e o sertanejo ocupam espaço no gosto do público paraense e nas festas realizadas nas periferias de Belém, passando inclusive por processos de releitura, como aponta a atual tendência local do tecnofunk, que mistura apenas as vozes de canções conhecidas nacionalmente com batidas eletrônicas aceleradas.

Referências:

ALVES, Camila Cristina de Oliveira. *Entre beats, remixes e vozes: identidade e interdiscursividade na música de periferia*. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 138p. 2017. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/191471>. Acesso em: 25 fev. 2021.

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 (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 243p. 2009. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17305>. Acesso em: 11 fev. 2021.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará. *Música em Contexto*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 124-137, mar./mai. 2019. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/26592>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ARAÚJO, Samuel. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. *Revista Opus*. v. 6, n. 6, p. 34-43, maio 2015. Disponível em:



<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/69>. Acesso em: 11 mar. 2021.

BARROS, Lydia Gomes de. *Tecnobrega: a legitimação de um estilo musical estigmatizado no contexto do novo paradigma da crítica musical*. Tese (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 266p. 2011. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2900>. Acesso em: 01 mar. 2021.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: O Circuito Bregueiro de Belém do Pará*. Belém: EDUEPA, 2009. 2a Ed. Revista e ampliada.

COSTA, Tony Leão da. *Brega paraense: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil*. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300474696_ARQUIVO_Brega-ANPUH2011.pdf. Acesso em: 20 mai. 2021.

MAGALHÃES, Rodrigo Moreira. *Experiências do lugar: uma etnografia de festas de aparelhagem nas periferias de Belém do Pará, focada em seus frequentadores*. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 149p. 2017. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30426>. Acesso em: 20 fev. 2021.

NETTL, Bruno. *What Are the Great Discoveries of Your Field?* Informal Comments on the Contributions of Ethnomusicology. *Musicological Annual*, 51(2), 2015, p. 163-174.

NETTL, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas*. *Antropológicas*, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23638/19293>. Acesso em: 27 ago. 2021.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música*. Trans: *Revista Transcultural de Música*, n. 6, jun 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf>. Acesso em: 02 set. 2021.

STOKES, Martin. *Music and the Global Order*. *Annual Review of Anthropology*, v. 33, 2004, p. 47-72. Disponível em: www.jstor.org/stable/25064845. Acesso em: 25 ago. 2021.

T
O
M
L
I
N
S
O
N
,
G
a
r
y
.