

Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990

[*Exchanging musical ideas: the sociality of circulation in Rio de Janeiro independent music in the 1990s*

Shannon Garland¹

RESUMO • Este artigo descreve a formação de uma escuta local que emergiu no Rio de Janeiro nos anos 1990 entre participantes da música *indie* a partir do *fazer musical*, que englobava a produção e a circulação de mídias através das quais o *indie* adquiriu sentido social. Podemos chamar de *sociabilidade da circulação* o modo pelo qual formas materiais específicas, como revistas e fitas cassete, impactam os tipos de prática social que tanto facilitam a troca de materiais musicais quanto emergem dessa troca. O artigo liga as mídias da música à interação social e, através dela, à formação de uma escuta local. Argumenta-se que o som em si participa da formação de sociabilidades e de abordagens às mídias e, portanto, tem um papel na construção do significado e do valor da música ao longo do tempo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Escuta; sociabilidade; mídia; circulação;

indie. • **ABSTRACT** • This article describes the formation of a local listening in Rio de Janeiro in the 1990s through the *musicking of indie* participants. This musicking included the search for and production of media through which indie circulated and gained social sensibility. I call the *sociality of circulation* the mode by which specific material forms, like magazines and cassette tapes, impact the types of social practice which facilitate the exchange of musical materials as well as emerge from this exchange. The article links musical media to social interaction and through this, to the formation of a local listening. It argues that sound itself participates in the formation of sociality and approaches to media, and as such, plays a role in the creation of musical meaning and value over time. • **KEYWORDS** • Listening; sociality; media; circulation; indie.

Recebido em 1^o de fevereiro de 2019

Aprovado em 8 de julho de 2019

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p47-63>

¹ Universidade da Califórnia (UCLA, Los Angeles, CA, Estados Unidos).

Nos últimos anos, tem crescido o interesse pelo rock independente, ou *indie*, feito no Brasil dos anos 1990². Além de vários livros jornalísticos (ALEXANDRE, 2013; PANÇO, 2011; THOMAZ, 2016) e documentários como *Guitar days* (2019) e *Time will burn* (2016), vão saindo reedições de discos e coletâneas de bandas brasileiras da época, que faziam um rock de guitarra caseiro, gravado, como cita a banda carioca Pelvs (s. d.), “no melhor estilo *lo-fi*, em casa, num estúdio portátil Tascam de 4 canais”. Muitas das canções desses grupos são compostas em inglês e contam com muitos efeitos de distorção, que mais adiante se reconheceriam como características *noise*. Junto às bandas desenvolveu-se uma ecologia de mídias e pontos de encontro para as pessoas que faziam parte do consumo e produção do estilo (FERNANDES; FREIRE FILHO, 2006). Parto desse contexto da produção de música *indie* no Rio de Janeiro nos anos 1990 para indagar a questão de como situar uma música nova quando nos encontramos com ela na audição. Se nos concentrarmos somente nas características sonoras de uma gravação, qual será a sua localização social, geográfica, temporal? E, mais importante, através de quais metodologias podemos descobrir tais localizações? Além disso, se aceitarmos que o ato de escutar é socialmente construído, com que tipo de escuta devemos abordar a gravação, e como podemos conhecer essa forma de escutar³?

Neste artigo descrevo a formação de certo tipo de escuta local através de práticas de troca e discussão de mídias de música transnacionais. Abordo questões dessa formação a partir de uma frase enunciada pelo músico Pedro “Bonifrate” Franke ao descrever o modo pelo qual se aproximou de um amigo através da música *indie* no começo dos 2000. Pedro descreveu o ato de gravar músicas para o amigo, e dele receber o mesmo em retorno, como “troca de ideias musicais”, o que, em termos básicos, descreve a prática de permutar gravações de bandas entre amigos. No entanto, essa troca não é efetivada principalmente para criar ou solidificar os

2 Além da crítica especializada, no mundo acadêmico o interesse no *indie* também tem crescido. Ver: Conter (2016), Fonseca (2013), Gumes (2011), Herschmann (2011), Martini (2018), Rocha (2013).

3 Martini (2018) aborda algumas dessas questões através da “poética da escuta”, que se aproxima em certos sentidos da abordagem elaborada aqui. No entanto, não foi possível contemplar tal metodologia no presente trabalho.

laços afetivos existentes, como quando, por exemplo, alguém cria uma *mixtape* para um amigo ou parceiro romântico. Em vez disso, a troca enfatiza as qualidades sonoras⁴ da música – as possibilidades e inovações de fazer coisas com sons, junto com descobertas de diferentes lugares e pessoas criando certos tipos de sons. Uma maneira mais simples de expressar isso seria dizer que os participantes que trocam ideias musicais se concentram no proverbial “som em si”, mas isso também não está certo. A troca de ideias musicais se concentra na qualidade sonora, mas não elide o interesse e a atração da imaginação geográfica ou do gênero musical, nem o prazer de desenvolver relações sociais próximas – relações de carinho, cuidado – através do ato de trocar. Em outras palavras, as relações sociais íntimas são desenhadas por um impulso para compartilhar sons. Além disso, parte do ímpeto de compartilhamento, no contexto discutido aqui, deriva da relativa dificuldade de encontrar e trocar certos tipos de sons. Era relativamente difícil encontrar sons *indie* no Rio de Janeiro nos anos 1990, exigindo-se a procura de mídias e, como tal, a necessidade de criar conexões com outras pessoas a fim de obtê-las.

Portanto, a circulação de mídia musical, necessária para a formação da escuta, principalmente num contexto de sociedade industrial e mediática, está entrelaçada com práticas de sociabilidade, o que podemos chamar de *sociabilidade da circulação*, que sociabilidade procura nomear o modo pelo qual formas materiais específicas, como revistas e fitas cassete, impactam os tipos de prática social que tanto facilitam a troca de materiais musicais quanto emergem dessa troca, que, para sermos claros, também é animada por valores culturais históricos. Nesse caso, “o som em si” é um valor e uma abordagem de escuta que também informa a maneira pela qual a mídia é captada e trocada e, como tal, o modo pelo qual as relações sociais se formam através da troca. O “trocar ideais musicais”, expresso por Bonifrate, enquanto descreve práticas históricas concretas, dá nome a esse valor de escuta e nos mostra como laços sociais se formaram através desse valor. Considera-se, então, “trocar ideias musicais” uma prática de fazer musical que decorreu dos vários meios de comunicação e espaços de encontro do *indie* no Rio de Janeiro no começo daquela década. Constato que as práticas de intercâmbio de mídia musical a partir dos anos 1990 formaram um afeto sonoro e uma ética de interação social que forneceram uma base local para que bandas futuras pudessem figurar em agenciamentos atuais de som, sociabilidade, mídia e espaços de reunião musical.

Começarei descrevendo as teorias de infraestrutura e da semiótica, oriundas principalmente da antropologia estadunidense, que formam a base da reflexão elaborada aqui. Em seguida, descrevo o ambiente mediático do *indie* no mundo, no Brasil e no Rio de Janeiro nos anos 1990. Enfoco, primeiramente, no nexo entre rádio, loja de discos e fitas cassete, que constituíram o centro da interação e da produção do rock independente carioca naquela década. Na segunda parte, mostro em detalhe como as práticas de troca de mídias e os valores estéticos elaborados nessa “localidade” possibilitaram os projetos musicais de duas pessoas: Pedro “Bonifrate” Franke, já citado, e Filipe “Giraknob” Silva. Os músicos tocaram juntos na banda

4 Como será elaborado mais adiante no texto, qualidade sonora se refere à junção do material que soa (“o som em si”) e os conceitos culturais que possibilitam a apreensão desse material.

Supercordas, liderada por Pedro, e Filipe também participou do projeto solista de Pedro, “Bonifrate”. Traço inicialmente como cada um deles desenvolveu uma relação com as mídias de música *indie* e, depois, como as relações sociais entre esses músicos e seu círculo social surgiram através da interação possibilitada pelo interesse nos sons *indie*. Para concluir, volto ao marco teórico de semiótica e mídia, perguntando como as histórias de escuta descritas aqui podem figurar ou não no novo contexto mediático da internet.

MARCO TEÓRICO: INFRAESTRUTURAS SOCIAIS E IDEOLOGIA SEMIÓTICA

O antropólogo Brian Larkin (2008; 2013) identifica infraestruturas como as arquiteturas sobre as quais as sociedades modernas são construídas. São as matérias que possibilitam a existência de outras matérias e atividades. O conceito de infraestruturas sociais, de Julia Elyachar (2010), complementa essa visão, apontando as relações sociais como infraestruturas em si; Elyachar vê os atos de fazer e manter conexões sociais como uma base para que outras atividades possam ser realizadas. Partindo desses autores, constato que entender os mecanismos pelos quais os mundos sociais constroem-se e perpetuam-se é chave para localizar a música dentro do mundo significativo que ativa o apego estético. Tais mecanismos pelos quais os mundos social-musicais constroem-se são as atividades do fazer musical. Tomando o conceito de musicar, ou *musicking*, de Small (1998), vale lembrar que acessar, trocar e falar das mídias pelas quais a música circula faz parte daquele fazer. Então, as atividades musicais, o fazer musical, constroem as infraestruturas acima das quais se desempenhará mais atividade musical, ao mesmo tempo que orienta à afetividade e ao significado dessa música.

Por outro lado, o som musical em si, como uma matéria dentro do mundo, atua como agente estruturante desse mesmo agenciamento de mídias, espaços e interações (os fazeres musicais) que compõe um mundo musical e lhe confere estrutura. Ao me referir ao “som em si”, não pretendo invocar um som puro, que foge da mediação cultural. À diferença disso, me refiro à materialidade do som, já que o som é material (cf. CASTANHEIRA, 2006), e, dessa materialidade, a capacidade de atuar como um meio estruturante do mundo social. Argumento que a música, como matéria, afeta corpos e espaços de maneiras diferentes, de acordo com como sons particulares se tornam historicamente “agrupados” ou “empacotados” com qualidades e valores sociais (KEANE, 2005). Considero, então, o som musical como “matéria que permite o movimento de outras matérias” (LARKIN, 2013, p. 329)⁵, uma infraestrutura composta pelo nexo de ondas de som material e a poética e o afeto envolvidos nele. Correlativamente, podemos constatar que as infraestruturas musicais surgem das infraestruturas sociais formadas por aquilo que Ana María Ochoa Gautier (2013) chama de “sedução da arte”, o desejo de se envolver com sons e propriedades sonoras particulares para si. Segundo Ochoa, esse fascínio da arte é o princípio organizador central das redes sociais através das quais a música emerge e circula. Considera-se,

5 A tradução das citações é de minha responsabilidade.

portanto, a música como um elemento infraestrutural que dá suporte e ajuda a construir o mundo material, o que ao mesmo tempo não pode ser separado do afeto que o som produz. Portanto, tomo as qualidades materiais da música, que abrangem também os registros de música em zine, revista, rádio e além, como elementos primários que permitem aos indivíduos se unirem, se sentarem e se relacionarem.

O QUE É O INDIE? MÍDIA E GÊNERO

Um dos problemas da palavra *indie* é sua definição e a invocação como, por um lado, um gênero musical e, por outro, como um modo de organizar a produção e a circulação musical. Historicamente, o termo *indie* surgiu como um diminutivo de independente, definido pela jornalista independente Kaya Oakes (2009, p. 138) como “música pós-punk independente nos anos 90 e hoje”. Essa noção do termo faz referência constante a espaços específicos de produção musical – incluindo gravadoras, empresas de distribuição de discos, estações de rádio e revistas – que evoluíram nos Estados Unidos (EUA) e no Reino Unido, começando no final dos anos 1970 com o punk e o hardcore. Defendendo o *ethos* “DIY”, ou “faça você mesmo” (“*do it yourself*”), essas entidades se opuseram conceitualmente às grandes gravadoras, distribuidoras, e mídias comerciais. Um grande desafio da produção independente nesse momento era o problema de espalhar gravações e informações sobre bandas por espaços geográficos distantes sem a ajuda das redes de distribuição das grandes gravadoras ou promoção de rádio comercial (FONAROW, 2006; HESMONDHALGH, 1997; 1999). Embora essa mídia alternativa tenha mantido a sua alteridade por circular através de lojas de discos especializadas, programas de rádio e pequenas casas de shows, a qualidade de difundir mídias físicas, principalmente as revistas e as gravações, permitiu a possibilidade de mobilidade musical⁶.

Essa possibilidade, e a consequente inserção no mundo comercial de música popular, fez com que revistas e jornais brasileiros falassem daquelas bandas estrangeiras, além das práticas musicais locais. Muitas pessoas atuantes na produção brasileira de época citam a revista *Bizz*, por exemplo, como uma revista que de vez em quando, como nos relatou Filipe Silva, escrevia sobre “esse tipo de som que a gente gostava”⁷. Outras pessoas também tinham acesso às revistas especializadas de música de fora. Rodrigo Lariú, fundador do zine e selo Midsummer Madness, pedia emprestadas as revistas inglesas *NME* e *Melody Maker* da escola de inglês do pai de

6 Uma história que poderia ser contada sobre o *indie* brasileiro curiosamente não figura em concepções do *indie* que encontrei. A partir do final dos anos 1970, os jovens da classe média e trabalhadora, especialmente em São Paulo, estavam ligados ao movimento punk rock através de uma distribuição de discos florescente e, como os seus homólogos do norte, produziam música independentemente das gravadoras multinacionais (DIAS, 2000, p. 83; VAZ, 1988). Em São Paulo, eles se apresentaram em clubes como Madame Satã, Napalm, Rose Bom Bom e Ácido Plástico, onde o new wave rock do norte era tocado por DJs (DIAS, 2000, p. 139-140; MORAES, 2006, p. 165-170; OLIVEIRA, 2002).

7 Todas as falas de Filipe Silva e Pedro Franke foram coletadas em entrevista conjunta realizada pela autora em 19 de agosto de 2011.

um amigo para sacar informação. Jornalista e cronista de *indie* do interior de São Paulo, Ricardo Alexandre, que chegou a assinar a coluna Indie no suplemento Zap! do jornal *O Estado de S. Paulo*, descreve o panorama de zines – revistas (*magazine*) caseiras – da época:

Em cada cidade, em cada microcena, em cada turma de amigos havia um “veículo oficial”, alguns deles tão bem-feitos, senão melhores, quanto os veículos da grande imprensa [...]. Os indies de São Paulo chegados a um pop mais etéreo tinham o *Esquizofrenia* de Gilberto Custódio Jr., os catarinenses tinham o *Futio Indispensável* [...]. Rapidamente, os melhores fanzineiros, ou simplesmente o melhor do espírito fanzineiro, acabaram achando brechas na grande imprensa para estabelecer uma espécie de canal de amplificação daquele movimento [...]. Essa teia de diversos níveis criou uma legítima cadeia de mídia alternativa [...]. E era uma cadeia que se retroalimentava, porque os jornais falavam dos zines que falavam das revistas que tinham endereços dos zines que divulgavam as bandas que... etc. (ALEXANDRE, 2013, p. 42-43).

Como sinalizado, desenvolveu-se certa ecologia de mídias e espaços para a produção, encontro e troca dessas músicas. No Rio de Janeiro dos anos 1990, a combinação de uma loja de discos em Ipanema, Spider, e alguns programas na Rádio Fluminense (Niterói), ajudou a formar certa vertente de *indie* na época. Mantendo a sua importância para o rock brasileiro dos anos 1980 (ESTRELLA, 2006), a Fluminense tinha vários programas de rock alternativo nos anos 1990, sendo um deles conduzido por Rodrigo Lariú, que tinha fundado o Midsummer Madness como zine em 1989. Midsummer Madness viraria também selo musical em 1991, quando uma fita cassete com bandas estrangeiras e brasileiras acompanhou a quarta edição do zine. A fita incluiu as bandas *shoegaze* ou *lo-fi* inglesas The Jesus & Mary Chain e Telescopes, a banda pré-punk americana sessentista Velvet Underground, a banda carioca Second Come e as paulistas Killing Chainsaw e Pin Ups (LARIÚ, 2013). O programa de rádio de Lariú se chamava *College Radio*, referência às rádios universitárias estadunidenses⁸ e a um dos nomes desse tipo de som na época (outros eram “música alternativa” e “*indie*”). Lariú trabalhou por um tempo na Spider e, com acesso às revistas inglesas e às gravações da loja, tocava em seu programa o que tinha a seu dispor, o que incluía demos em fita cassete de bandas brasileiras que participavam do fazer desse som. A importância da Spider será retratada mais adiante; por enquanto, quero ressaltar como a formação do *indie*, inclusive a ecologia mediática, decorreu do desempenho de indivíduos como Lariú, que serviam como articuladores de práticas diversas e que ajudaram a desenhar uma cena local que foi formada pelo acesso a mídias transnacionais. Em outras palavras, o *indie* carioca foi construído transnacionalmente através do trânsito entre mídias, pessoas e espaços.

Não deve surpreender, então, que os significados do *indie* dentro do Brasil mantenham os significados associados com o independente no mundo anglo-saxão: os de ser não *mainstream*, diferente e oposicional. No Brasil, no entanto, esse caráter

8 À diferença do *indie* britânico, promulgado pelas revistas (FONAROW, 2006), nos Estados Unidos as rádios universitárias serviam como as mídias principais de música *indie* (KRUSE, 2003).

de exclusividade e desconhecimento virou ainda mais significativo. Régis Argüelles, baixista da banda carioca The Cigarettes, lançada pelo Midsummer Madness, descreveu o *indie* nos anos 1990 como “galhofa” – cantado em inglês e pertinente a um mundo muito reduzido, Régis concluiu que o *indie* “não combinava”⁹ com o Brasil. Essa “não combinação” foi o que ajudou a tornar o *indie* atraente para uma gama de jovens nos anos 1990. Particularmente no Rio de Janeiro, com a saturação nacional de certa brasilidade ligada ao samba, o *indie* ofereceu um refúgio do nacionalismo e do conservadorismo da classe média *mainstream*. Assim, mais adiante, os músicos da Supercordas, Pedro Bonifrate e Filipe Giraknob, descrevem como gostavam do samba musicalmente, mas não da cena de clubes de samba na Lapa, precisamente por não apreciarem o modo de interação social desenvolvido lá. Em outras palavras, gostavam da música, mas não da sociabilidade do samba, e assim procuravam outras formas de interação social voltada à música.

OS MEIOS DA FORMAÇÃO TRANSNACIONAL DO INDIE LOCAL

Embora o fascínio com mídias *indie* do mundo afora faça parte do desejo de interagir com esse tipo de música, ressaltemos que o motor da circulação da música foi o próprio som musical. Quer dizer, a materialidade do som fez parte dos meios que estruturaram a capacidade de socializar. Essa abordagem do som como elemento estruturante do próprio fazer musical se fez relevante na minha entrevista com Pedro e Filipe e foi chave para que eu pudesse entender a estética – a localização social – de um setor da música *indie* brasileira nos anos 2000 e 2010. A conversa mostra uma ponte de conexão entre a geração de músicos *indie* do começo e meados dos anos 1990 e a geração que surgiu no começo do século XXI, quando a paisagem tecnológica – e, portanto, a forma como as pessoas acessavam e intercambiavam música – mudava bastante. Além disso, a entrevista ilustra os valores estéticos particulares que ajudaram a formar as sensibilidades individuais de ambos os músicos e que, posteriormente, informaram os sons que eles faziam juntos como membros da Supercordas, ou, no caso de Filipe, contribuinte musical do projeto solo de Pedro Bonifrate.

Pedro descreveu o som da Supercordas como “iê-iê-iê psicodélico”. Iê-iê-iê, por suposto, refere-se à era do rock’n’roll brasileiro dos anos 1960, que imitou o rock’n’roll dos Estados Unidos com elementos de baladas românticas latino-americanas, a exemplo de Roberto Carlos (ULHÔA, 1995), bem como a expressão encontrada no projeto rock tropicalista de músicos como Caetano Veloso (DUNN, 2001). Já o “psicodélico”, na descrição, designa a incorporação de influências do rock *indie* anglo-saxão das variedades *shoegaze* e psicodélicas, como Teenage Fanclub, The Flaming Lips e Olivia Tremor Control. A conversa, cujas partes serão reproduzidas a seguir, exemplifica o modo de se relacionar socialmente através da discussão e do interesse em sons e histórias compartilhadas de engajamento com o som, valorizados pelos participantes *indie* discutidos neste artigo. O fato de Pedro e Filipe terem

9 Régis Argüelles em entrevista concedida à autora em 13 de fevereiro de 2012.

iniciado esse tipo de discussão quando se encontraram pela primeira vez foi possível graças à capacidade de cada um de reconhecer o outro como par, o que se explica pelas próprias histórias individuais de escuta e de envolvimento com pessoas e com mídia através das quais o som independente circulava no Rio de Janeiro e no Brasil.

Filipe cresceu muito pobre na Baixada Fluminense, região periférica do Rio de Janeiro, que ele frequentemente descreve como “o lugar mais horrível do mundo”. Abandonando a escola ainda quando criança, Filipe encontrou o punk rock e as drogas como passatempo adolescente e fuga. No entanto, a sua mãe dirigia várias organizações não governamentais (ONGs), uma das quais recebeu verba significativa do governo francês, levando a família a se mudar para o rico bairro de Copacabana. Filipe conta com frequência o choque desse movimento:

Então saí do subúrbio, o lugar mais horrível, pra o lugar mais rico assim. De um dia pro outro, é. E aí, quando cheguei lá, não me adaptei. Mas tinha uma rádio aqui no Rio que tinha uns programs de música específicos de indie rock. E eu comecei a ouvir. E conheci uns amigos que gostavam daquele tipo de música. Era Lariú que fazia¹⁰.

No seu novo bairro, Filipe teve acesso à Rádio Fluminense, com uma programação dedicada ao *indie* rock. Ele começou a ouvi-la e conheceu outros que ouviam “esse tipo de música”, particularmente Rodrigo Lariú, que lançou o primeiro disco da Supercordas pelo *Midsummer Madness*, além do penúltimo disco da banda, em 2012 (*A mágica deriva dos elefantes*). Assim, Filipe encontrou a expressão do subgênero *indie* do rock quando se mudou para a zona sul, onde o interesse por esse tipo de música era mais centralizado e maior do que na periferia. Filipe ressaltou a importância de espaços como lojas de discos, o acesso àquelas gravações e a mídia de rádio na mudança da sua preferência musical:

Daí eu comecei a ouvir muito esse tipo de rock. E eu era punk daquele mais clássico, do tipo bem inglês... Tem moicano e quebras as coisas [risos]. E aí comecei a ouvir Dinosaur Jr., Sonic Youth e essas coisas. Aí eu comecei a achar o máximo e fiquei mais doce [risos]. Mais amoroso. Apesar de que eu não falo inglês até hoje, eu não tenho a mínima ideia do que ninguém fala nessas letras. Nunca foi importante. Até porque eu não acho nada de interessante no que o Chico Buarque diz ou no que Caetano Veloso diz [risos].

Nessa época, em meados da década de 1990, as lojas de discos no Brasil às vezes serviam como lojas de locação de música, uma prática que se prolongara desde os anos 1980, quando lojas como Baratos Afins, em São Paulo, alugavam discos para os fregueses, que podiam fazer cópias. Até a pequena cidade litoral de Paraty, onde Pedro Bonifrate cresceu, tinha uma loja na qual alugou álbuns clássicos de rock em sua juventude. No Rio de Janeiro, na década de 1990, a Spider, com sua opção de aluguel de discos, foi fundamental para a educação musical de muitos na geração de Filipe, segundo o qual a Spider

10 Filipe Silva em entrevista concedida, juntamente com Pedro Franke, à autora em 19 de agosto de 2011.

[...] foi muito importante pra formar as pessoas daqui da zona sul que gostam... . E era uma loja que você podia alugar um CD. Você pegava o CD, levava pra casa, ficava dois dias, como uma locadora de vídeo, mas de música. E o dono tinha um contato muito forte com algum fornecedor americano ou inglês. E todos os grandes lançamentos a gente tinha ao mesmo tempo assim. E era fantástico assim. Tipo: saía um disco e, no dia seguinte, a gente já tinha esse disco lá e podia alugar e tal [...]. E aí eu fui conhecendo tudo essas coisas todas.

A importância da loja Spider na formação do mundo *indie* carioca da época aparece frequentemente em narrativas de músicos e ouvintes. Filipe descreveu como o custo de uma locação de CD era equivalente ao preço de uma passagem de ônibus, de tal forma que ele ia e voltava da Spider a pé, demorando uma hora cada trecho, para economizar a passagem e alugar mais CDs. “Então eu comecei a ter muitas coisas e aprender muito sobre música, principalmente sobre *indie rock*”, relatou. Outros participantes do *indie* dos anos 1990 notaram a importância de lugares semelhantes e da própria Spider na construção musical de conexões sociais entre pessoas interessadas em tipos de rock alternativo durante a década, e por facilitar a coalescência de práticas musicais locais, porque a Spider também vendeu e disponibilizou fitas demo e discos de vinil de bandas brasileiras independentes. Um comentarista on-line, Fábio relembra que a função de alugar CDs foi particularmente importante:

Eu frequentei bastante... a Spider, sobretudo na época de locação de CDs, que era uma boa maneira de escutar sons novos, gravar fitinhas e conhecer outros malucos. O *College Radio* era um programa meio que promovia o que tinha chegado na Spider, tipo, “esse novo das Breeders chegou esta semana na Spider”. Bons tempos. (LEÃO, 2013).

De forma semelhante, a banda carioca Pelvs relata no seu *site* de internet as condições midiáticas da época:

Não havia internet, nem Facebook, mas não faltavam fanzines e lojas de discos. Nossos preferidos eram o Midsummer Madness, capitaneado por Rodrigo Lariú, e a Spider, em Ipanema, que frequentávamos para ter certeza de que não éramos as únicas pessoas do Brasil que conheciam Sugarcubes. (PELVS, s. d.).

Criado em Paraty, a quatro horas de viagem de ônibus até a capital, o acesso que Pedro teve à música era mais limitado às “coisas grandes que chegavam”, como Blur, Oasis e Radiohead, bandas que se destacaram nas rádios e TVs americanas e britânicas no meio da década de 1990. Isso significa que, para Pedro, a prática de descobrir músicas alternativas estava inicialmente mais associada ao jornalismo musical que às vezes cobria tais sons em publicações de rock tradicionais (embora essas publicações também fossem importantes nas metrópoles). Pedro descreve essa prática: “Era ainda esse sistema antigo e defasado de ler alguma coisa numa revista

sobre o Mercury Rev e The Flaming Lips e falar ‘caramba, essa parada deve ser legal... A descrição do som interessava’.

Esse tipo de escrita musical tem sido importante para desenhar ligações históricas entre os sons ao longo do tempo, ajudando a situar não apenas as próprias bandas dentro de certas orientações éticas para o mundo, como também os ouvintes em certo tipo de recepção de som. Pedro lembrou-se de ler sobre a banda *indie* americana The Flaming Lips em uma dessas revistas, que descrevia “o que tinham a ver com a psicodelia dos anos 60”, de tal forma que, quando viu o disco do grupo em uma loja na zona sul do Rio de Janeiro, comprou e começou a gostar. Logo Pedro começou a baixar músicas do Napster; ele se lembra de ter lido uma peça sobre bandas galesas na revista de música *Bizz*:

Vi o SuperFurry Animals e eu li o que eles diziam sobre SuperFurry Animals, falava: “caramba, isso deve ser lindo”. E aí eu lembro que o SuperFurry Animals, por exemplo, não tinha na loja. Nenhuma loja tinha SuperFurry Animals pra vender... Então eu baixei, e era aquela baixação que na madrugada inteira, 30 segundos de música, ouvi 30 segundos de SuperFurry Animals, falei “caralho, a minha banda favorita de todos os tempos.” E até hoje é minha banda favorita de todos os tempos.

Como sinalizado nesses depoimentos, esse mundo do *indie* era muito pequeno e, relativo à outra oferta cultural, mais difícil de encontrar. Tais condições contribuíam para fazer da troca de mídias musicais uma das principais atividades de sociabilidade para os participantes. A circulação dessas mídias se propulsionou pelo prazer em fazer parte de um mundo social virado para a música independente. Outra atração, ligada a essa intensa sociabilidade voltada para a música, era o caráter de ser diferente, não muito conhecido, “galhofa” dentro do próprio contexto brasileiro, além de carregar significados semelhantes vindos das mídias de fora. Em outras palavras, essa troca de música, o ato de se encontrar na loja e trocar e falar, outorgava sentido social à música e despertava a sua afetividade; ao mesmo tempo, tais atos de encontro e troca são exatamente o que criou a música *indie* carioca da época.

DOS MEIOS DA MÚSICA À MÚSICA COMO MEIO

Tem-se mostrado que uma confluência de pessoas, mídias (gravações, rádio e revistas impressas) e, sobretudo, sons participou da construção de uma disposição especial para a música, a escuta e a sociabilidade formada em torno do interesse e circulação de música *indie*. Isso permite que pessoas se encontrem, fornecendo posteriormente uma base para o desenvolvimento de suas relações sociais, que, por sua vez, constituiu a base para o desenvolvimento de práticas musicais que estendem, ampliam e transformam as relações históricas do som. No caso de Filipe e Pedro, eles foram reunidos através da rede social maior formada em torno do interesse em som alternativo no Rio de Janeiro, conhecendo-se por intermédio de um amigo em comum, Régis Argüelles, baixista da banda carioca The Cigarettes, que descreveu o *indie* como “galhofa”. No próximo trecho da entrevista, mostra-se como a rede maior

de música independente, feita pela troca de sons, e a capacidade de formar uma base para aproximação social baseada nessa troca contribuíram para a produção de novos sons e ideias musicais. Na entrevista, Pedro e Filipe fazem referência à banda inglesa dos anos 1980, Spacemen 3, além do selo americano Elephant 6, que edita bandas do estilo “lo-fi” e psicodélico, incluindo Olivia Tremor Control e Neutral Milk Hotel. Filipe começa descrevendo Régis:

Filipe: Ele é um grande fã de música, grande fã de música de verdade. E eu já conhecia ele porque ele tinha tido uma loja com um amigo meu no subúrbio daqui. Então mesmo ele sendo um menino da zona sul, que é tipo a área mais nobre, ele conhecia as pessoas no subúrbio e ele tem um sentido de humor fabuloso, assim. Ele é uma pessoa encantadora, assim. E gosta de muita música e muito rock na linha que a gente gosta, de rock psicodélico e rock alemão...

Pedro: Eu conheci ele porque ele tava com uma camisa do Spacemen 3. Aí eu fui puxar papo com ele, assim. Foi tipo isso.

F: E aí foi assim que a gente se conheceu aqui na Lapa. Numa época em que a Lapa ainda era um lugar muito de samba. E as pessoas que gostavam de rock até iam no samba por um pouco de curiosidade pela música mesmo, mas para um pouco fugir do que não tinha nada pra fazer, né? Apesar de que naquela época eu gostava realmente muito de samba e tal. Mas não gostava de estar no meio de samba porque aqui tem essa diferença assim. Cê gosta da música, mas estar no meio é muito ruim.

P: Exatamente, eu gosto do samba.

F: As pessoas são horrorosas. Eu acho o samba fabuloso.

P: Abomino a cena do samba no rio.

F: E eu estava com a camisa do Spiritualized. E aí ele [Régis] falou: “ei, esse aqui, é esse cara. Conversa com ele [Pedro] e tal.” Assim que falou isso, saiu, né?

P: Ha ha, fodeu o velho.

F: Saiu. Deixou eu e o Pedro e o Diogo, que é baixista do Supercordas também. E aí eles perguntaram pra mim assim, se eu achava que o AIR, aquela banda francesa, tinha a ver com Pink Floyd. E aí eu comecei a falar loucamente sobre isso, o que que eu achava das coisas. E a gente começou a conversar muito e aí eles perguntaram se eu gostava do pessoal do Elephant 6. E nessa época eu já estava muito interessado em música experimental e não tocava mais rock. Mas quando a gente falou nisso foi assim “ah, eu gosto, amo, acho eles foda e tal”. Era a última coisa que eu tinha ouvido de rock antes de parar de ouvir rock. Daí a gente ficou muito amigo... Aí a gente ficou falando muito sobre psicodelia e tal e, apesar de não ter mais nenhum interesse em rock, eu voltei a ter interesse em rock porque eles me deram um CD com as músicas que Pedro fazia, e eu ouvi, falei assim: “ah, isso é bem bom. Diferente”.

P: É engraçado como, na verdade, é o mesmo princípio de Régis de quando conheci o Régis.

F: Ele tava pirando em post rock.

P: Ele tava pirando. A gente começou a trocar disco de mp3. Assim, “ah, toma aí um mp3, depois me dá um de troca”, e aí a gente ficou trocando ideias musicais assim. E aí os primeiros que troquei com Régis, ele só me gravou coisa tipo *Krautrock* alemão, Popol Vox... só coisa fritação, sabe? Residents, esse tipo de coisa, e eu fiquei: “caralho!

Doido”. E eu gravei pra ele só tipo as coisas do Elephant 6... Olivia Tremor Control, não sei o quê, várias coisas do norte de Gales que ele não conhecia...

F: Olivia Tremor Control era a grande parada. Que quando a gente falava que gostava de Olivia Tremor Control foi assim, “caralho vocês gostam?”. Acho foda, acho lindo, eu acho que aquilo é a grande parada. Porque tipo, é pop...é Beatles mas é...

P: Stockhausen.

F: Mas é Stockhausen. Tipo tudo o que eu gostava na época, que era música electroacústica e tal. Aí eu falei assim, “pô, posso tocar com vocês, mas eu não pratico guitarra de forma formal há muito tempo assim”.

P: A gente falou “ótimo. É isso mesmo que a gente quer”.

Podemos ver nesse relato como a evolução do som da Supercordas bem como o tipo de abordagem à música que Pedro iria fazer no seu projeto solo Bonifrate foram elaboradas através das relações históricas que surgiram do reconhecimento mútuo de sons musicais compartilhados. A música que Supercordas e Bonifrate vieram a produzir abrange muitos temas musicais e líricos associados ao DIY (“*do it yourself*”) e ao *indie*, particularmente o *indie* que informa a própria história pessoal de Pedro, como o principal compositor, mas também as de seus companheiros de banda: o uso de efeitos estranhos, que lembram a banda favorita de Pedro, Super Furry Animals, o zumbido difuso invocando bandas de guitarra psicodélicas ao longo do tempo, a guitarra de Filipe realizando efeitos eletroacústicos associados com o experimentalismo de Mercury Rev ou de Stockhausen. A presença dos sons historicamente associados com o rock *indie* também liga esses sons a determinadas abordagens mediáticas para os modos de produção musical através dos quais eles circulam. Em outras palavras, associa os sons a histórias particulares de um tipo de fazer musical no Rio de Janeiro.

A história desses sons pode, assim, ser ouvida nas maneiras em que os atores contemporâneos no Brasil constroem infraestruturas para a produção musical. Embora infraestruturas, segundo Larkin (2013), sejam as bases acima das quais outras estruturas operam, isso não significa que as relações entre as estruturas sejam facilmente separadas ou identificáveis. Larkin (2013, p. 329) observa, por exemplo, que, se “a eletricidade é a infraestrutura do computador, o computador é a infraestrutura de fornecimento de electricidade”, porque a transmissão elétrica é regulada por computadores. Tomo a materialidade sonora, portanto, como apenas um elemento de infraestrutura que, de forma recursiva, permite que sons circulem precisamente através do desejo dos indivíduos de se envolver com eles e com outras pessoas através da criação musical e a interação da escuta. Sons musicais, assim, serviram como infraestruturas para a construção de conexões sociais, gerando novas práticas de criação musical que estão ligadas historicamente a práticas de circulação musical, à escuta e à sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro.

Aqui quero voltar ao trabalho do antropólogo Webb Keane (2005) e o seu conceito de ideologia semiótica. Como define Keane (2005, p. 191), a ideologia semiótica determina “as presunções de fundo que as pessoas têm sobre o que os signos são e como eles funcionam no mundo”. Ideologias semióticas são necessárias para que as pessoas sejam capazes de reconhecer signos particulares como tais e esses signos

manifestam-se e tornam-se inteligíveis em conjunto com as formas materiais que eles encarnam. Isso significa que os signos se associam com outras qualidades das formas materiais em que se manifestam, de tal modo que a importância e a inteligibilidade dos signos também vêm “empacotados” ou agrupados (*bundled*) com as qualidades dos meios materiais de transmissão. No entanto, Keane (2005, p. 196) observa que “o trabalho de selecionar e estabilizar os pacotes relevantes de iconicidade e indexicalidade, a ideologia semiótica que isso envolve, é um projeto que em princípio nunca pode ser completa ou totalmente consolidado. Portanto, a ideologia semiótica é necessariamente histórica”^{II}, porque fica empacotada com as qualidades dos materiais através dos quais é expressa. Em outras palavras, porque os signos têm que ser expressos através de material, surgem conexões históricas entre os significados e o mundo material através das quais os significados operam e a partir do qual eles são experimentados e entendidos.

Referindo-nos ao aporte de Keane, podemos constatar que, junto com os significados que vinham empacotados nos meios estrangeiros sobre a música *indie* da época, as mídias do *indie* tornaram-se significativas junto com os espaços nos quais as práticas *indie* se desempenhavam, tanto pela troca de música quanto por sua execução. A música brasileira que fez parte desse mundo, então, também contribuiu para a formação do que “eram” as bandas de fora, e não apenas o inverso. O fazer musical, então, se faz crucial na formação do significado e entendimento do que são mídias, as estrangeiras bem como as brasileiras. Podemos considerar essas mídias, então, como um dos espaços “locais” do fazer musical.

CONCLUSÃO

Aqui a noção de qualidades musicais, como uma matéria de base a partir da qual infraestruturas do fazer musical são construídas, engloba tanto as propriedades do material sonoro musical quanto as ideologias semióticas. A invocação de determinadas atitudes e imaginários por esses sons, através de ambos os seus anexos semióticos, bem como as maneiras pelas quais eles circularam em lugares como o Rio de Janeiro, vincula modos particulares de se relacionar com a música (discutindo, trocando fitas e discos, falando de materiais em revistas, formando bandas) àqueles sons históricos e à sua presença contemporânea nas canções dessas bandas. O interesse em criar música no estilo desses mesmos sons históricos *indie*, então, torna-se um elemento na estruturação de ações para a construção de determinados espaços musicais, meios, ou o que Gudeman (2005) chama de “comunidades”, redes de relações constituídas através de interesses comuns. Essas redes, então, servem para delimitar e dar definição a ideologias semióticas, que têm surgido historicamente das ideologias semióticas anteriores que permitiram que sons particulares estruturassem redes sociais e espaços sociais, como casas de shows ou mesmo lojas de discos como a Spider. Essas redes e espaços, portanto, guiam a formação contínua, mas

II Para uma elaboração desses termos semióticos com referência à música, ver: Turino (1999).

historicamente fundamentada, de ideologias semióticas que permitem que novos sons sejam estética e socialmente inteligíveis, jogando peso afetivo nos participantes.

O que ainda fica em questão é como o tipo do *indie* retratado aqui se modifica no contexto mediático dominado pela internet. Por um lado, a comunicação em rede fica muito mais difusa do que em fitas cassete e revistas, colocando em xeque a questão da geração de intimidade social através do encontro presencial e a troca de mídias e informações. Por outro lado, como tem se mostrado nos estudos de ciência e tecnologia, as infraestruturas digitais são tão socialmente construídas quanto as analógicas (CALLON, 1989; MORRIS, 2015; SEAVER, 2015). Para além, como descreve Morris (2015), os algoritmos que participam da mediação cultural nos serviços digitais se retroalimentam com dados sobre os hábitos dos usuários e as conexões entre eles. Mais ainda, o encontro presencial, não somente no contexto de fãs em shows e festivais, senão também na tarefa de organizar, financiar e ensaiar *performances* ao vivo, continua jogando um papel crucial na composição de significados locais do *indie*, no espaço físico e em rede. Em outras palavras, a sociabilidade ainda é chave na circulação de música, embora a forma que ela toma, no contexto de mídias digitais, seja diferente daquela nos tempos “analógicos”.

No contexto do *indie* atual no Brasil, muitos produtores e curadores de festivais, selos, e *sites* de escrita sobre música se formaram nas redes de *indie* nos anos 1990 e no princípio dos 2000. Como notado no começo deste artigo, nos últimos anos, vêm surgindo livros e documentários sobre o *indie* no Brasil, especialmente o *indie* “esquecido” dos anos 1990, junto com reedições e compilações de bandas antigas, tributos a elas e, em alguns casos, retornos ou reformações de bandas em si. Tudo isso corresponde a uma tendência das novas bandas de renome nos festivais *indie*, como My Magical Glowing Lens, Ventre, ou Brvnks, de comporem em um estilo roqueiro bem “noventista”, inclusive cantando em inglês. E a moda do ressurgimento do “noventista” se vê também no mundo afora. Portanto, parece que as histórias de interação social e os valores estéticos, éticos, e culturais que se formaram naqueles meios antigos continuam figurando na atual composição de mundos *indie* no país. No entanto, vê-se também uma expansão não somente do tipo de sonoridade da música *indie*, mas também uma ampliação de identidade social representada nos mundos *indie*. Se o *indie* dos anos 1990 e começo do século XXI foi dominado por homens (héteros) de classe média fazendo um rock de guitarra, agora o *indie* inclui muito mais mulheres, gays, trans e negros, e essas pessoas estão trazendo sons de rap, de regiões e até funk (cf. FERREIRA, 2017; FLORO, 2018). Tudo isso enquanto um conceito de *indie* atrelado aos grandes festivais internacionais e campanhas de marketing de marcas de cerveja e tênis parece estar expandindo a figura da “pessoa *indie*” como uma opção de sujeito urbano e moderno, aquela pessoa descolada que come *burgers* no novo “Baixo Pinheiros” de São Paulo, e acha que a Vila Madalena, bairro paulistano que figurou como centro do *indie* brasileiro no começo do século, já é careta. Fica para ser respondida ainda como a conjunção de todos esses fatores afetará a composição de modos de escutar locais, e da sociabilidade da circulação, do *indie* brasileiro daqui para a frente.

SOBRE A AUTORA

SHANNON GARLAND é pós-doutoranda em Etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Pesquisa questões de valor, materialidade e economia na música independente no Brasil e Cone Sul.

E-mail: shannon.garland@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0617-8240>

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, R. *Ceguei bem a tempo de ver o palco desabar*: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008). Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- CALLON, M. Society in the making: the study of technology as a tool for sociological analysis. In: BIJKER, Wiebe E.; HUGHES, Thomas Parke (Ed.). *The social construction of technological systems*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989, p. 83-103.
- CASTANHEIRA, J. C. S. A presença do som: proposta para a investigação material da experiência sonora no cinema. *Contemporânea*, v. 4, n. 1, 2006, p. 89-103.
- CONTER, M. B. *Lo-fi*: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUNN, C. *Brutality garden*: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- ELYACHAR, J. Phatic labor, infrastructure, and the question of empowerment in Cairo. *American Ethnologist*, v. 37, n. 3, 1 ago. 2010, p. 452-464.
- ESTRELLA, M. *Rádio Fluminense FM*: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2006.
- FERNANDES, Fernanda Marques; FREIRE FILHO, João. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI, Jeder (Org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- FERREIRA, M. Canto feminino do Brasil se amplifica na era da diversidade pop – Parte III. 5 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/canto-feminino-do-brasil-se-amplifica-na-era-da-diversidade-pop-parte-iii.html>>. Acesso em: 1 fev. 2019.
- FLORO, P. Cobertura no ar Coquetel Molotov 2018: diversidade e resistência marcam os 15 anos do festival. *O Grito!*, 19 nov. 2018. Disponível em: <<http://revistaogrito.com/cobertura-no-ar-coquetel-molotov-2018-diversidade-e-resistencia-marcam-os-15-anos-do-festival/>>. Acesso em: 1 fev. 2019
- FONAROW, W. *Empire of dirt*: the aesthetics and rituals of British indie music. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2006.

- FONSECA, R. S. N. *A cena musical indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- GUDEMAN, S. Community and economy: economy's base. In: CARRIER, J. G. (Ed.). *A handbook of economic anthropology*. [s.l.] Edward Elgar Publishing, 2005, p. 94-108.
- GUMES, N. V. C. *A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- HERSCHMANN, M. M. (ED.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. [s.l.] Estação das Letras, 2011.
- HESMONDHALGH, D. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. *Popular Music*, v. 16, n. 3, 1997, p. 255-274.
- _____. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, v. 13, n. 1, 1999, p. 34-61.
- KEANE, W. Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things. In: MILLER, D. (Ed.). *Materiality*. Durham, N.C: Duke University Press Books, 2005, p. 182-205.
- KRUSE, H. *Site and sound: understanding independent music scenes*. New York: P. Lang, 2003.
- LEÃO, T. Lojas com personalidade. Na Cova do Leão. 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://nacovadoleao.blogspot.com/2013/02/lojas-com-personalidade.html>>. Acesso em: 1 fev. 2019.
- LARIÚ, Rodrigo. Entrevista: Rodrigo Lariú. Por: Carlos Eduardo Lima. *Monkeybuzz*, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/6842/entrevista-rodriogo-lariu/>>. Acesso em: 30 jul. 2017.
- LARKIN, B. *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press Books, 2008.
- _____. The politics and poetics of infrastructure. *Annual Review of Anthropology*, v. 42, n. 1, 2013, p. 327-343.
- MARTINI, F. G. *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideú*. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.
- MORAES, M. L. de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Brasil: Lira Editora, 2006.
- MORRIS, J. W. Curation by code: infomediaries and the data mining of taste. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 4-5, ago. 2015, p. 446-463.
- OAKES, K. *Slanted and enchanted: the evolution of indie culture*. 1 Original edition ed. New York: Holt Paperbacks, 2009.
- OCHOA, A. M. G. Disencounters between music's allure and the expediency of culture in colombia. *Latin American Research Review*, v. 48, n. special issue, 2013, p. 12-146.
- OLIVEIRA, L. F. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- PANÇO, L. *Esporro*. Natal: Jovens Escribas, 2011.
- PELVS. BIO. Disponível em: <<https://pelvs.wordpress.com/bio/>>. Acesso em: maio 2019.
- ROCHA, A. T. S. Construindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- SEAVER, N. The nice thing about context is that everyone has it. *Media, Culture & Society*, v. 37, n. 7, 1 out. 2015, p. 1101-1109.

- SMALL, C. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- THOMAZ, G. *Magnéticos 90: a geração do rock brasileiro lançada em fita cassete*. São Bernardo do Campo (SP): Ideal, 2016.
- TURINO, T. Signs of imagination, identity, and experience: a peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 2, 1999, p. 221-255.
- ULHÔA, M. C. Tupi or not tupi MPB: popular music and identity in Brazil. In: HESS, D. J.; DAMATTA, R. A. (Ed.). *The Brazilian puzzle: culture on the borderlands of the western world*. New York: Columbia University Press, 1995, p. 159-179.
- VAZ, G. N. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.