

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

***Rock independente:*
um olhar antropológico a partir do circuito porto-alegrense**

Bernardo Saraiva Ferreira

Porto Alegre
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

***Rock independente:*
um olhar antropológico a partir do circuito porto-alegrense**

Bernardo Saraiva Ferreira

**Monografia apresentada ao Departamento
de Antropologia da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel
em Ciências Sociais**

Orientador: Prof. Dr. Arlei Sander Damo

Porto Alegre
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os músicos e professores que tornaram possível esse trabalho.

RESUMO

O objetivo geral da presente monografia é, através de uma abordagem antropológica que busca compreender o que convencionou-se chamar rock independente, analisar a constituição de mercados alternativos por onde circulam músicos e produtores que se dizem independentes. Num primeiro momento, buscou-se apreender a configuração do circuito do rock independente de Porto Alegre. Através do contato propiciado pelos interlocutores principais com algumas bandas porto-alegrenses, percebeu-se que elas não se restringem às fronteiras do circuito local. No processo de ampliação das fronteiras por onde circulam tais bandas, seus produtores desempenham um papel importante. A mediação realizada por produtores entre bandas até então amadoras com a indústria musical é de fundamental importância. Embora se trate de uma categoria polissêmica, entende-se produtor como aquele com o suficiente acúmulo de capital sonoro. A oposição professada por estes músicos não se dá em relação a todo produtor ou selo musical, mas àqueles vinculados às *majors* – as quatro grandes gravadoras que dominam o mercado fonográfico mundial. Tanto o discurso nativo quanto o especializado entendem que as tentativas de criar formas alternativas de produção do trabalho musical pelos músicos independentes é uma forma de reatualizar a ética empreendedora associada ao *punk rock* e sua máxima *do-it-yourself*. Também credita-se a praticantes de estilos musicais derivados do *punk* e *pós-punk* uma maior igualdade de gênero, dado que há mais mulheres instrumentistas em bandas que têm como influências musicais estes estilos.

Palavras-chave: rock independente, circuito, pós-punk, do-it-yourself, mulher instrumentista

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Figura 1. Alguns dos pedais feitos por Lucas p. 30.

Figura 2. A guitarra furtada de Guri p. 43.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Amostra de bandas independentes porto-alegenses **p.21**

SUMÁRIO

Introdução	8
1 – Circuitos do rock independente	11
1.1 – A noção de circuito	11
1.2 – Principais espaços do circuito do rock independente	14
1.3 – Interlocutores principais	16
1.4 – Bandas independentes porto-alegrenses	19
2 – <i>Do-it-yourself</i>: a ética da independência	24
2.1 – O legado punk	25
2.1.1 – Independência em relação às <i>majors</i>	25
2.1.2 – Contraponto a outros gêneros musicais	27
2.2 – Construção de instrumentos musicais e pedais	28
2.3 – Produção	31
3 – Solidariedade no circuito do rock independente	37
3.1 – Solidariedade e trocas	37
3.2 – Quatro relatos de furtos de instrumentos musicais	39
3.2.1 – O baixo de Marina	40
3.2.2 – A Jaguar preta de Andrio	40
3.2.3 – O show em prol de Maurício Chaise	41
3.2.4 – A esperança de Guri	42
4 – Músicos independentes: inconformistas e inovadores	45
4.1 – O inconformismo de músicos independentes	45
4.2 – (Des)igualdade de gênero	47
5 – Considerações finais	53
6 – Referências	54

INTRODUÇÃO

O objetivo geral da presente monografia é, através de uma abordagem antropológica que busca compreender o que convencionou-se chamar rock independente, analisar a constituição de mercados alternativos por onde circulam músicos e produtores que se dizem independentes. Em primeiro lugar, visa-se apreender a configuração¹ do circuito do rock independente de Porto Alegre. Como as bandas locais não se restringem às fronteiras do circuito porto-alegrense, tendo em foco sua circulação por circuitos mais amplos, torna-se possível a construção de um panorama mais geral do mercado do rock independente.

Destaca-se, nestes circuitos, o papel do produtor. Embora seja uma categoria polissêmica, entende-se produtor como aquele com o suficiente acúmulo de capital sonoro. A mediação feita pelos produtores entre bandas até então amadoras com a indústria musical é de fundamental importância. Deve-se a atuação dos produtores o alargamento dos circuitos pelos quais estas bandas circulam e a consequente ampliação dos ciclos de consagração (BOURDIEU, 2008).

Baseado no que Zelizer (2005) define como circuito, uma noção que perpassa toda a monografia, o primeiro capítulo destaca os principais espaços do circuito do rock independente porto-alegrense. A construção da reputação de uma banda, o que a qualifica ingressar em circuitos mais amplos, passa pelos shows em determinados espaços de consagração. Além dos espaços convencionais – como casas de shows –, evidencia-se a relevância de espaços virtuais. Há diversas redes sociais na Internet que são usadas pelas bandas independentes como uma forma de distribuição e consumo de seu trabalho.

Os músicos porto-alegrenses que se dizem independentes têm como

¹ Configuração, conforme definição de Norbert Elias, visa compreender os nexos entre diferentes eventos, agências, pessoas, interesses, processos.

influências musicais bandas do final da década de 1980 e início dos anos 90 que são classificadas como representantes de estilos musicais constituintes do grande guarda-chuva de gêneros que é o pós-punk. Como consta na tabela exposta ao final do primeiro capítulo, há uma valorização de gêneros musicais como o *shoegaze*, *no wave*, *dream pop*, *grunge*, *riot grrrl* etc – todos estes são considerados pós-punk. A tabela não esgota a diversidade de bandas locais, tendo sido construída a partir da inserção propiciada por cada um dos interlocutores principais.

A grande influência de bandas pós-punk estadunidenses e britânicas de cerca de vinte anos atrás, deve-se ao fato de que a elas credita-se a possibilidade de surgimento do rock independente. Tanto no discurso nativo quanto no especializado (O'MEARA, 2003)(ROSENBERG e GAROFALO, 1998)(CLAWSON 1999a; 1999b) (HESMONDHALGH, 1997) (DAVIES, 2001)(FRIEDLANDER, 2003), é destacada a importância da ética empreendedora associada ao punk rock. A máxima punk do-it-yourself é entendida como a razão de ser de um músico independente. Sem o suporte de grandes gravadoras e sem a atenção da grande mídia, ele teria de arrumar formas alternativas de gravar e produzir o próprio disco.

O segundo capítulo objetiva apreender as práticas orientadas pelo do-it-yourself, preceito basilar também para os músicos independentes porto-alegrenses da atualidade. A professada independência desses músicos é dividida em dois tipos. O primeiro se dá em relação às majors, as quatro grandes gravadoras que dominam o mercado fonográfico mundial. O segundo é um contraponto a outros estilos musicais – no caso do circuito do rock independente de Porto Alegre, essa oposição se dá principalmente em relação ao “rock gaúcho”. Os dois tipos não estão dissociados, dado que dependendo do estilo musical de uma banda, ela teria mais ou menos dificuldade em encontrar seu espaço.

Se independentes em relação às *majors*, os músicos citados ao longo da monografia dependem, e muito, de seus produtores. Principalmente na masterização, última etapa do processo de produção de um disco, para que o trabalho não fique comprometido, é necessário um engenheiro de som ou produtor mais experiente. Poucos músicos são capazes de circular com desenvoltura pelos dois mundos, o da arte e o da engenharia. Em razão disso, é dado destaque às atividades de Lucas, que entre outras coisas, constrói e customiza os pedais de

guitarra e outros instrumentos musicais que utiliza.

Os instrumentos musicais, em alguns casos – e guardadas as devidas proporções –, carregam consigo uma aura sagrada semelhante às relíquias medievais (GEARY, 2010), sendo visados por ladrões. Durante o desenvolvimento da pesquisa que deu origem a esta monografia, percebeu-se que instrumentos musicais são furtados de forma recorrente. Os três interlocutores principais foram vítimas de furtos. No terceiro capítulo, abre-se espaço para cada um de seus relatos para se colocar em evidência uma característica do circuito do rock independente de Porto Alegre: a solidariedade.

Há, obviamente, rivalidade. Em alguns casos, os conflitos são bastante fortes. Privilegia-se, neste espaço, a solidariedade, pelos eventos subsequentes a cada um dos furtos. Em dois casos, os instrumentos foram reconhecidos por músicos e outras pessoas que circulam neste circuito na vitrine de lojas de instrumentos musicais usados e devolvidos ao dono. No outro, onde isto não ocorreu, diversos músicos participaram de um show e a arrecadação foi destinada a compra dos novos instrumentos do músico lesado.

Por fim, destaca-se o inconformismo dos músicos independentes e a necessidade decorrente dessa condição de procurar meios alternativos para realizar seu trabalho.

CIRCUITOS DO ROCK INDEPENDENTE

O presente capítulo objetiva apreender a configuração do circuito do *rock* independente de Porto Alegre, por onde circulam músicos e produtores que se dizem independentes. Eles autorepresentam-se e são reconhecidos tanto por seus pares quanto pela crítica especializada como independentes – ao invés de termos afins como “alternativos”. Enfatiza-se, dessa maneira, um valor que lhes é fundamental: a independência².

As bandas independentes porto-alegrenses não se restringem às fronteiras do circuito local. Algumas delas, como será demonstrado no decorrer da monografia, fazem shows em praticamente todas regiões do Brasil e países vizinhos como Uruguai e Argentina. No processo de ampliação das fronteiras por onde circulam os ditos músicos independentes dependem, e muito, da atuação de seus produtores. Entendidos como aqueles com o suficiente acúmulo de capital sonoro, os produtores são de fundamental importância no processo de mediação entre bandas até então amadoras com a indústria musical.

Partindo do circuito local, bandas da cidade circulam por circuitos nacionais e internacionais mais amplos, tornando possível a construção de um panorama mais geral do mercado do rock independente.

1.1 – A noção de circuito

A noção de circuito remete a Zelizer (2005, 2006). Circuito, no vocabulárioêmico, é um significante flutuante que pode ter diversas conotações. A definição aqui usada está de acordo com a da autora, com comércio sendo usado num sentido

² O segundo capítulo abordará a questão da independência.

“tradicional” da palavra “where commerce meant conversation, interchange, intercourse, and mutual shaping” (ZELIZER, 2005, p.293).

Circuito (ZELIZER, 2005) não é um novo nome para rede ou comunidade. Por definição, há redes de conexões no interior de circuitos. Contudo, a noção de circuito apreende melhor a dinâmica, algo fundamental quando se lida com a constituição de mercados alternativos por onde circulam músicos e produtores que se dizem independentes. Quanto as diferenças em relação a comunidades, circuitos “do not consist of spatially and socially segregated rounds of life; although circuits sometimes exists *within* encompassing communities, they ordinarily cut across multiple social settings, coordinating only certain kinds of activities and social relations within each settings” (ZELIZER, 2005, p.293).

Tanto Zelizer (2005, p.294) quanto Rosaldo (2000, p.207-208) criticam abordagens aos moldes da de Michael Walzer (apud ZELIZER, 2005, p.294)(apud ROSALDO, 2000, p.208). Buscando proteger os oprimidos, Walzer acabaria concebendo comunidade como algo reducionista e limitador. Rosaldo vai além dessa visão fechada de comunidade percebendo uma complexidade que Walzer teria ignorado: “una pluralidad de comunidades parcialmente disyuntivas, parcialmente superpuestas que se entrelazan entre la gente a la que se dirigen los críticos sociales y aquéllos para quienes ellos hablan” (ROSALDO, 2000, p.208). Renato Rosaldo, mesmo percebendo múltiplos círculos de pertença, por ter objetivos diferentes daqueles de Zelizer, como desconstruir os postulados da ciência axiologicamente neutra de herança weberiana, acaba, pelo menos naquele momento, não indo além no questionamento do que se entende por comunidade. Conforme a autora, não é raro antropólogos depararem-se com circuitos, mas historicamente eles teriam falhado em teorizar de forma adequada aquilo que descrevem.

Tendendo a oscilar entre dois pólos tidos como mutuamente excludentes, as análises sobre o tema podem ser agrupadas em dois grandes grupos: *hostile worlds* e *nothing but* (ZELIZER, 2005, p.292). Conforme os “mundos hostis”, assim como nas “esferas separadas”, há o perigo de contaminação dos laços de solidariedade baseados na intimidade pela introdução do cálculo no seu domínio; da mesma maneira, a racionalidade seria posta em xeque caso convivesse com sua

suposta antítese. Segundo esse tipo de análise, as fronteiras entre os “mundos hostis” devem ser permanentemente vigiadas. De modo complementar, há o que pode ser chamado de “nada mais”, onde há um reducionismo baseado em três princípios centrais: “nothing but economic rationality, nothing but culture, and nothing but politics” (ZELIZER, 2005, p. 292). Uma alternativa proposta pela autora é o que pode ser chamado de “boas combinações” ou *bridges*:

“We can bridge the analytical gap between intimacy and impersonality by recognizing the existence of differentiated ties that cut across particular social settings. In all sorts of settings, from predominantly intimate to predominantly impersonal, people differentiate strongly among various kinds of interpersonal relations, marking them with distinctive names, symbols, practices, and media of exchange. Ties themselves do vary from intimate to impersonal and from curable to fleeting. But almost all social settings contain mixtures of ties that differ in these regards” (ZELIZER, 2005, p. 292).

A noção de “esferas separadas” onde a intimidade e a impessoalidade não devem coexistir remonta a uma longa tradição sociológica de concepção de princípios antagônicos como é o caso do par dicotômico *Gemeinschaft* – *Gesellschaft*. “Their mixing, goes the theory, contaminates both; invasion of the sentimental world by instrumental rationality desiccates that world, while introduction of sentiment into rational transactions produces inefficiency, favoritism, cronyism, and other forms of corruption” (ZELIZER, 2005, p.289). Não se trata de um discurso apologético em favor de determinada etapa do capitalismo; como a autora ressalta: “The twenty-first century may well bring terrifying changes in social life, but they will not occur because commodification in itself generally destroys intimacy” (ZELIZER, 2005, p.291).

Para Zelizer, mais do que uma nova definição de rede ou comunidade, trata-se de apreender a dinâmica dos múltiplos mercados constitutivos do capitalismo através de uma abordagem que a autora denomina como modelo de mercados múltiplos (MMM) (ZELIZER, 1988). Dialogando com as perspectivas cultural e sócio-estrutural, ela afirma que “the next step is to plot a theoretical middle course between cultural and social structural absolutism designed to capture the complex interplay between economic, cultural, and social structural factors”

(ZELIZER, 1988, p.629). Como no caso da circulação de jogadores de futebol, “a partir de casos empíricos [...] o MMM incorpora os aspectos propriamente econômicos preconizados pela teoria econômica clássica e os coloca em relação com a contribuição da alternativa cultural e sócio-estrutural” (DAMO, 2005, p.340-341).

1.2 – Principais espaços do circuito do rock independente

As bandas independentes porto-alegrenses não se limitam às fronteiras do circuito da capital gaúcha. Elas acabam circulando por circuitos nacionais e internacionais mais amplos, seja pela mediação operada por seus produtores, em festivais independentes ou a convite de alguma casa de shows de outro estado ou país – no caso de bandas de Porto Alegre, trata-se quase que exclusivamente do Uruguai e da Argentina.

O circuito do rock independente de Porto Alegre, portanto, não esgota as possibilidades de circulação das bandas independentes locais. Contudo, é principalmente através dos shows na capital gaúcha que elas passam a ter oportunidade de ingressar em circuitos mais amplos. Alguns dos espaços onde as bandas independentes locais tocam destacam-se dos demais: Ocidente, Dr. Jekyll³, Porão do Beco, Garagem Hermética, Opinião, Carlitus⁴ etc. Além disso, há pocket shows em alguns espaços periféricos como lojas de roupa, cafeterias e *pubs*.

Um dos principais espaços de consagração para as bandas locais é o Ocidente. Localizado na esquina da Osvaldo Aranha com a João Telles, sobreviveu ao processo de fechamento de alguns bares da região, entre as décadas de 1980 e 1990. O local foi inaugurado em três de dezembro de 1980 e esteve associado ao desenvolvimento do chamado “rock gaúcho”. Seu site destaca que como num “rito de passagem, toda a banda [dos anos 80] fez ou ainda ia fazer um show no Ocidente”.

Com o passar do tempo, o Ocidente teria passado a abrir menos espaço

³ Já fechado.

⁴ Aberto recentemente, parece ser um lugar disposto a dar espaço a bandas independentes.

para bandas iniciantes, destacando-se não somente por festas e shows, mas por outras atividades culturais como o Sarau Elétrico – realizado às terças-feiras desde 1999. Outros espaços, como o Dr. Jekyll, aproveitaram-se de um nicho de mercado que teria sido posto em segundo plano pelo Ocidente. É sintomático do processo de reconfiguração do circuito do rock independente de Porto Alegre sofrido nos últimos anos o modo como os autores de *Gauleses Irredutíveis*: causos e atitudes do rock gaúcho agradeceram ao Dr. Jekyll pela ajuda na publicação do livro: “não é um bar grande e estes, sinceramente, não vestem uma camiseta desse jeito” (ÁVILLA apud PETILLO, s.d.).

O bar Dr. Jekyll, que localizava-se no bairro Cidade Baixa, na Travessa do Carmo, costumava ser uma das casas de show que mais abria espaço para bandas independentes. Grande parte dessas bandas inspiravam-se em estilos derivados do pós-punk, onde valoriza-se o *do-it-yourself*. Na segunda metade de 2010, por exemplo, houve no local o projeto “Do it yourself!” que, como a idealizadora o descreveu, tinha como “objetivo divulgar a produção independente de rock alternativo de Porto Alegre e região metropolitana!” (BRAGANÇA, 2010)⁵.

Não cabe ser feita uma descrição minuciosa de todos espaços relevantes para as bandas independentes, mas deve ser ressaltada a importância de algumas lojas de roupa na dinâmica do circuito do rock independente de Porto Alegre. A relevância de lojas de roupa como espaços de sociabilidade sugere a necessidade de criação de espaços de sociabilidade alternativos em decorrência do declínio da importância das lojas de discos. Por exemplo, na chamada calçada do rock⁶, apesar do nome sugerir, não é vendido nenhum disco ou instrumento musical.

Carine, cônjuge de Maurício Chaise, é sócia-proprietária da Regentag e trabalha na loja. A Regentag tem a peculiaridade de vender apenas “peças únicas”. Há apenas uma unidade de cada modelo de estampa. Dado que aqueles que tanto valorizam um determinado modo singular de ser, seja através da busca de sonoridades distintas e distintivas ou modo de vestir-se, circulam pelos mesmos

⁵ No dia 6 de outubro de 2010, no twitter do projeto http://twitter.com/doit_yourself, saudou-se a Superguidis pela “abertura” do show da banda estadunidense Green Day, no Gigantinho: “Parabéns à @superguidis, banda gaúcha independente que vai abrir o show do Green Day! #doityourself”.

⁶ Uma série de lojas na frente do Ocidente. Rótulo que alguns músicos opõem-se com certa veemência.

circuitos, evita-se, desta maneira, eventuais encontros constrangedores com duas ou mais pessoas vestindo a mesma roupa.

A Regentag⁷ é uma pequena sala na qual as roupas estão dispostas em três paredes. Na quarta, há o caixa, o provador e a porta de acesso a um pequeno depósito e ao banheiro. Sobre os cabides das roupas, há prateleiras com muitos objetos de decoração dos mais diversos tipos que ajudam a compor a proposta estética da loja. Há desde uma miniatura de Darth Vader até uma coleção de vinis (alguns bem raros, conforme Carine fez questão de salientar), passando por uma vitrola, um jogo de pinball, uma luva do Hulk, máquina de escrever, livros (principalmente sobre música), bibelôs, uma garrafa vazia de Red Stripe etc. Enfim, uma infinidade de objetos que de alguma forma fazem referência a cinema, música e fotografia, ou caracterizam, em categorias êmicas, coisas “retrô” ou “vintage”.

Além dos espaços convencionais que dão oportunidade para músicos independentes apresentarem-se, é destacada a relevância dos espaços virtuais na configuração deste circuito. Com pouca atenção da grande mídia, músicos independentes utilizam-se de alternativas midiáticas que ajudam principalmente na distribuição e consumo de seu trabalho. Há inúmeras redes sociais na Internet dedicadas à divulgação de bandas independentes: MySpace, TramaVirtual, Last.fm, SoundCloud⁸ etc.

Em meados dos anos 2000, veio à tona o debate acerca da propriedade intelectual e (i)legalidade dos *downloads* gratuitos e compartilhamento de arquivos através de redes de computadores. O site TramaVirtual, naquele momento, tomou a iniciativa de promover o “download remunerado”. O download continuava gratuito para quem “baixasse” a música – usualmente em formato .mp3 –, mas o artista, através de um patrocinador que lucraria com a publicidade no site, receberia uma quantia em dinheiro em função do número de downloads de suas músicas. Como atesta Nicole Isabel dos Reis, “a Superguidis chegava a ganhar cerca de mil reais por mês” (REIS, 2010, p.177) através do download remunerado da TramaVirtual.

⁷ A Regentag tem filiais no Shopping Total, em Caxias e em São Paulo.

⁸ Enquanto algumas dessas redes estão em declínio, o SoundCloud – entre outras novidades que continuamente surgem – parece ser um espaço de crescente destaque.

1.3 – Interlocutores principais

Há três interlocutores principais: Lucas, Marina e Carine. De forma independente, através das três formas de inserção no campo, foram sendo percebidas recorrências no que diz respeito aos locais onde estas bandas apresentam-se e seus músicos e produtores. Noutras palavras, aos poucos as fronteiras – tanto físicas quanto simbólicas – dos circuitos do rock independente de Porto Alegre foram sendo apreendidas.

Lucas era guitarrista da Superguidis, banda que ao contrário de outras independentes locais, contou somente com uma formação do início ao fim de seus quase dez anos de existência. Antes do ingresso de Lucas, a Superguidis chamava-se Dissidentes. Já com o nome de Superguidis, a banda autoproduziu seus primeiros EPs⁹ até a entrega da *master*¹⁰ do primeiro disco para Fernando Rosa e o posterior vínculo com o selo independente Senhor F¹¹.

O nome do selo faz referência a uma música homônima dos Mutantes. Na canção de um dos expoentes do Tropicalismo, o Senhor F é o oposto do Senhor X – o último é bem sucedido. O Senhor F, portanto, é um *outsider* que viveria em condições semelhantes aos músicos independentes. Na letra de Senhor F, sugere-se que seja dado um “chute no patrão”, maneira jocosa pela qual Fernando Rosa é chamado pelos integrantes da Superguidis.

A ambiguidade nas formas de tratamento – que carregam conotações hostis e amistosas – entre estes músicos e produtores, como no sistema de dádivas instituído pelo clubismo por onde circulam zombarias (DAMO, 2008, p.144), aproxima-se, também como naquele caso, do parentesco por brincadeira descrito por autores como Mauss e Radcliffe-Brown. Independente da herança maussiana ou da abordagem funcionalista, destaca-se a temporária inversão da hierarquia. O “patrão”, embora hierarquicamente superior aos funcionários, na música homônima ao selo de Fernando Rosa seria aquele chutado por um subalterno. A eficácia simbólica do parentesco por brincadeira reside, como Geertz (apud DAMO, 2008,

⁹ Sigla de *extended play*. Algo entre o *single* (uma ou poucas músicas) e o *long play*.

¹⁰ O termo faz referência à masterização, a etapa final do processo de produção de um disco.

¹¹ A partir disso passou a ser Philippe Seabra.

p.144) evidencia no caso da briga de galos balinesa, na sacudida temporária das hierarquias convencionais (DAMO, 2008, p.144).

A atuação dos produtores da Superguidis propiciou o alargamento das fronteiras dos circuitos por onde a banda circulou. Os produtores, entendidos como aqueles com o suficiente acúmulo de capital sonoro, são de fundamental importância no processo de mediação entre bandas até então amadoras com a indústria musical. Lucas, após certo tempo, também passou a ser produtor de bandas mais iniciantes, como as porto-alegrenses Loomer e Hangovers, ou a paraense Turbo. Ante a grande quantidade de bandas pulverizadas no cenário independente, se faz necessária a atuação dos produtores para a consequente constituição de legitimidade.

Um percurso alternativo de inserção em campo se deu através de Marina, outra interlocutora. Ela, nas primeiras etapas exploratórias da pesquisa que deu origem ao presente trabalho, era baixista da Lautmusik e Electric Mind. Atualmente ela não toca mais em nenhuma banda, mas através de sua colaboração foram sendo percebidas recorrências de determinadas pessoas e lugares, já percebidos no contato com Lucas, que conformam-se à definição de circuito (ZELIZER, 2005). Um exemplo é o caso de Liege, baixista e baterista amiga de Marina, cujas bandas Loomer e Hangovers Lucas produziu. Em e-mail que me foi enviado por Marina, tem-se uma amostra de bandas que circulam pelo circuito do rock independente de Porto Alegre.

Funciona assim:

Marina - baixo - atual Lautmusik e Electric Mind.

Giana - bateria - atual Electric Mind, toca guitarra e canta na Transmission e Badhoneys. Ex-Girlish e Dirty (? não lembro se era esse o nome da banda, que contava tb com o Edu Normann e a Mariana Kirchner, atuais Dating Robots, ex- Space Rave)

Kika - guitarra - Electric Mind e Ex-Phosphorus (onde tb tocava o vocal da Twin Cities, o Diego)

Nyh e Gabi não tiveram outras bandas.

Stefano toca na Badhoneys, Loomer, Parkplatz e Transmission. Na Parkplatz tb toca a Fernanda, que toca tb na A Red So Deep.

Na Transmission, quem toca batera agora é o Mac, que já tocou na Vianna Moog. Antes quem tocava batera era a Leticia, que toca baixo na Mess e é mulher do vocal da Pública.

Na Loomer toca a Liege, que tb toca com a GRU e outras bandas aí.

Na Badhoneys tb toca o Rodrigo, que já tocou batera na Andina.

Na Vianna Moog toca o Marcão, que tb toca na Bidê ou Balde e na Walverdes, e é quem organiza as noites de quarta no Jekyll.

Na Mess quem toca bateria é o Alcio, que já tocou bateria na Lautmusik e tb na Sonic Volt. O André, guita da Mess, já tocou na Irmãos Rocha, que não existe mais. A Sonic Volt tb não existe mais.

Nota-se uma grande quantidade de músicos que tocam ou tocaram em mais de uma banda. Apesar da pulverização – não se trata de um clube ou coletivo, por exemplo, mas bandas dispersas – característica do cenário musical independente, os espaços não são muitos e as oportunidades de tocar em determinados locais são restritas. Utiliza-se tal estratégia, portanto, como uma forma de constituir certa reputação e progredir na carreira de músico independente.

Outro ponto que deve ser destacado do e-mail, é a valorização de estilos musicais derivados do *punk rock* por músicos independentes porto-alegrenses – o que pode ser conferido através da tabela exposta a seguir, no item dedicado às influências musicais das bandas integrantes do circuito do rock independente da capital gaúcha. O *punk* é visto, tanto no discurso nativo como no especializado (O'MEARA, 2003)(ROSENBERG e GAROFALO, 1998)(CLAWSON 1999a; 1999b) (HESMONDHALGH, 1997) (DAVIES, 2001)(FRIEDLANDER, 2003), como a principal causa do surgimento do *rock* independente.

O terceiro caminho trilhado no circuito do rock independente de Porto Alegre deve-se à colaboração de Carine, cónjuge de Maurício Chaise, integrante da Locomotores. O som da Locomotores é um pouco distinto das demais bandas independentes citadas neste trabalho. Assim como a Pata de Elefante, há mais referências musicais a estilos anteriores à década de 1970 e ao *punk rock* – embora um dos principais parceiros de Maurício Chaise seja Wander Wildner, ex-integrante da banda *punk* Replicantes, cujo posto atualmente é ocupado por Júlia Barth, filha dos proprietários do Ocidente.

1.4 – Bandas independentes porto-alegrenses

Na lista a seguir, estão elencadas algumas bandas independentes porto-alegrenses – exceção feita à Superguidis, que circulava pelo circuito do rock

independente local e tinha um integrante da cidade, mas se dizia uma banda de Guaíba. O rol em questão não esgota a diversidade de bandas independentes. Trata-se de uma amostra construída a partir da inserção propiciada pelos interlocutores principais.

Nota-se claramente, ao se observar as influências musicais citadas pelas próprias bandas, um predomínio de estilos considerados *pós-punk*. Atribui-se ao punk rock a possibilidade de surgimento do rock independente. Ron Selistre, integrante da Damn Laser Vampires, banda porto-alegrense com uma sonoridade que mistura gêneros como o *psychobilly* e o *rockabilly* com o *pós-punk*, evidencia como o punk é tido como uma “matriz de valores” (MARCON, 2010).

O *psychobilly* e *rockabilly* são só um elemento das nossas referências. Costumamos nos definir como uma banda punk. Nosso terreno vem do punk, é o que a gente ouve e sempre ouviu. Para nós, o punk é um caldo muito rico de onde muitas coisas boas saíram. Então, estamos sempre voltando para o punk como inspiração [...] Esse negócio de a Francis fazer as próprias roupas e a gente produzir as próprias coisas é muito punk! (SELISTRE, 2011).

O segundo capítulo é dedicado à ética empreendedora associada ao *punk rock*, no discurso êmico chamada de *do-it-yourself* ou “faça-você-mesmo”, e nele desenvolve-se melhor a questão no momento apresentada. Aqui, põe-se em evidência a importância dada por Ron Selistre ao punk porque tal referência é algo recorrente entre músicos independentes. Praticamente todas as bandas citadas inspiram-se em estilos considerados *pós-punk*.

A tabela contendo algumas bandas independentes porto-alegrenses, especialmente a parte que diz respeito às influências musicais, como na tese de Nicole dos Reis sobre Teixeira, faz com que compreenda-se “pertencas e não-pertencas bastante indicativas das dinâmicas de poder internas ao campo e reveladoras, também, do poder dos discursos [...] de oficializar/autenticar determinadas figuras do campo cultural e não outras (REIS, 2010, p.96). Valoriza-se muito gêneros como o *shoegaze*, *grunge*, *no wave*, *dream pop*, *noise rock* etc. Todos eles fariam parte do grande guarda-chuva *pós-punk*.

Uma das características presentes no circuito do rock independente de Porto Alegre é a necessidade de inovação, e por esse motivo aproximam-se de um tipo de cinema mais alternativo. Por exemplo, Ainda Orangotangos, filme dirigido por

Gustavo Spolidoro, gravado na cidade de Porto Alegre, em 2007, conta com bandas independentes em sua trilha sonora: Superguidis, A Red So Deep, Damn Laser Vampires e Arthur de Faria, fazendo uma versão inspirada em música dos Replicantes. O filme, vencedor do Festival de Cinema de Milão em 2008, foi gravado num único plano-sequência, com o enredo desenrolando-se por diversos lugares da capital gaúcha. Com 85 minutos de duração, as locações estão espalhadas num perímetro de mais de quinze quilômetros.

Nome da banda	Integrantes	Período de atividade	Influências musicais
Superguidis	Andrio (guitarra), Lucas (guitarra), Diogo (baixo) e Marco (bateria)	2002 – 2011	Pavement, Mudhoney, Yo La Tengo, Guided by Voices etc.
Loomer	Liege (baixo), Stefano (guitarra), Guilherme (bateria) e Richard (guitarra)	2008 –	Sonic Youth, My Bloody Valentine, Dinosaur Jr, Swervedriver, Jesus and Mary Chain, Pixies, Smashing Pumpkins, Mudhoney, Slowdive, Band of Susans, Spacemen 3, Flaming Lips, Superchunk...
Lautmusik	Alessandra (voz/moog), Rodrigo (bateria), Cássio (guitarra), Murilo (guitarra) e Guilherme (baixo)	2006 –	Joy Division, Jesus and Mary Chain, Sonic Youth, Ramones, The Cure, A Place to Bury Strangers.
Electric Mind	Nyh (guitarra), Kika (guitarra), Marina (baixo), Gabriela (teclado) e Giana (bateria)	2010-2012	Warpaint, The Organ, Lykke Li, Land of Talk, The XX, Tegan and Sara, Le Tigre, Metric, Pixies, Sonic Youth, My Bloody Valentine, Nirvana, The Cure, Bikini Kill, Sleater Kinney.
Badhoneys	Giana (guitarra), Rodrigo (baixo) e Diego (bateria).	2009 –	Nirvana, PJ Harvey, Cat Power, Yo La Tengo, Sonic Youth, Swervedriver, My Bloody Valentine, The Cure, New Order...
Damn Laser Vampires	Ron Selistre (guitarra), Francis K (guitarra) e Michel Munhoz (bateria)	2005 – 2012	Pós-punk, psychobilly, rockabilly.
A Red So Deep	Filipe (bateria), Fergs (voz), Rodrigo ¹² (guitarra), junkie (guitarra) e Saúl (baixo)	2004 – [?]	

¹² Responsável pela masterização do primeiro disco da Parkplatz.

Parkplatz	Stefano, Junkie, Mateus e Sandro	2005 - [?]	Sebadoh, Fugazi, Joy Division, Polvo, Walkmen.
Transmission	Giana (guitarra), Stefano (guitarra), Carolina (baixo) e Felipe (bateria)	2003 - [?]	Superchunk, Low, Nirvana, Fugazi, My Bloody Valentine, Pixies, Bikini Kill, Team Dresch, Sonic Youth, Slowdive, Polvo, Yo La Tengo, Dinosaur Jr, Joy Division, New Order, The Cure, PJ Harvey.
Medialunas	Andrio (guitarra) e Liege (bateria)	2011 –	Screamfeeder, Amusement Parks on Fire, Sonic Youth, Yo La Tengo, Superchunk, Nirvana, Foo Fighters, Alice In Chains, My Bloody Valentine, Dinosaur Jr, Swervedriver, Filmschool
Hangovers	Liege (bateria), Theo (guitarra) e Gabriel (guitarra)	2011 –	Kyuss, Melvins, Queens of the Stone Age, Nirvana, Mudhoney, Helmet, Jon Spencer, TAD, Meat Puppets, Sepultura, Carusella,
Walverdes	Gustavo (guitarra), Marcos (bateria), Patrick (baixo) e Julio (guitarra)	1993 –	The Who, Stooges, Rocket From the Crypt, Nirvana, Mudhoney
Pata de Elefante	Daniel (guitarra e baixo), Gabriel (guitarra e baixo), Gustavo Telles (bateria) ¹³	2002 –	Jimi Hendrix, Cream, Beatles, Bob Dylan, The Who, The Band, Eric Clapton, The Ventures, Henri Mancini e Ênio Morricone
Locomotores	Maurício (guitarra/violão), Márcio (banjo, guitarra, violino, violão), Luciano (piano), Alexandre (bateria/percussão) e Jerônimo (baixo)	2007 –	
Gustavo Telles e Os Escolhidos		2010 –	
Replicantes	Júlia (voz), Cláudio Heinz (guitarra), Heron Heinz (baixo) e Cléber (bateria)	1983 –	Punk rock

A tabela acima torna evidente duas características do circuito do rock independente: i) há um maior número de mulheres instrumentistas; ii) nas influências musicais, há predominantemente referências a bandas *pós-punk*, de estilos como os já citados *shoegaze*, *no wave*, *dream pop* etc. Também percebe-se, como no e-mail supracitado, um número considerável de músicos que tocam ou tocaram em mais de

¹³ Maurício Chaise costuma(va) substituir Daniel e Gabriel quando um dos dois não podiam comparecer a algum show. Atualmente, a Pata de Elefante tem tocado com formações maiores.

uma banda. Estas características são consideradas típicas de estilos que valorizam a máxima associada ao *punk rock do-it-yourself*, tema do próximo capítulo.

2 - DO-IT-YOURSELF: A ÉTICA DA INDEPENDÊNCIA

No circuito do rock independente, *do-it-yourself* – ou “faça-você-mesmo” – é entendido como uma máxima que remete ao punk rock. Trata-se de uma ética empreendedora valorizada por músicos *outsiders* que necessitam gravar os próprios discos sem o auxílio de uma grande gravadora. Tanto no discurso nativo quanto no especializado (FRIEDLANDER, 2003)(CAIAFA, 1985)(RIBEIRO, 2008) (ROSENBERG, GAROFALO, 1998), em razão dessa ética empreendedora associada ao *do-it-yourself*, credita-se ao punk rock a possibilidade de surgimento dos independentes. Embora os últimos não ostentem uma estética punk nem identifiquem-se exclusivamente com tal sonoridade, referências ao punk rock e ao pós-punk são recorrentes.

A independência professada pelos músicos integrantes do circuito do rock independente de Porto Alegre subdivide-se em dois tipos: i) em relação às *majors*; ii) e como um contraponto a outros gêneros musicais. No caso local, as bandas independentes porto-alegrenses opõem-se especialmente ao que convencionou-se chamar de “rock gaúcho”. Ao contrário do rock independente, cujas influências musicais remetem a estilos derivados do punk – como o pós-punk –, o rock adjetivado de gaúcho faz referências a estilos sessentistas.

Os dois tipos de independência não estão dissociados. As *majors* tenderiam a abrir mais espaço a quem fizesse rock no Rio Grande do Sul de acordo com os parâmetros do “rock gaúcho”: referências musicais sessentistas, letras e visual irreverente etc. O presente capítulo está estruturado de modo a abordar essa questão. Como músicos e produtores independentes, através de práticas orientadas

pelo *do-it-yourself*, criam alternativas para que seu trabalho seja realizado.

2.1 – O legado punk

Tatyana de Alencar Jacques define *indie rock* da seguinte maneira: “considerado como uma consequência da máxima *punk 'do-it-yourself'*; surge nos anos 80 como um subgênero que se constitui pelo movimento de bandas americanas ligadas às gravadoras independentes, também chamadas de *indies*” (JACQUES, 2007, p.805)¹⁴. Assim como outros estilos considerados pós-punk, o grunge também “pode ser caracterizado como uma retomada do *punk*¹⁵” (JACQUES, 2007, p805).

Júlio Naves Ribeiro (2010), ao traçar as linhas gerais do desenvolvimento do rock brasileiro a partir dos anos 80, destaca a “influência que a 'atitude' *do-it-yourself*, característica do movimento punk anglo-americano de meados dos anos 70 (e de suas derivações, denominadas pós-punk e/ou new wave), exerceu sobre esta 'geração” (RIBEIRO, 2010, p.364). Idealmente, o punk rock opõe-se ao rock progressivo e demais estilos musicais supostamente elitistas: “contra a complicação do 'rock progressivo' [...] o punk-rock é o uso imediato do instrumento” (CAIAFA, 1985, p.9). Tommy Ramone, baterista dos Ramones, afirma que “numa época de rock progressivo, com suas complexidades e contrapontos, nós tínhamos uma perspectiva de não-musicalidade e inteligência que assumiu o lugar da habilidade musical (apud FRIEDLANDER, 2003, p.351).

2.1.1 – Independência em relação às *majors*

Há uma preferência, entre músicos *outsiders* que não encontram espaço

¹⁴ Artigo baseado em dissertação orientada por Rafael José de Menezes Bastos.

¹⁵ Sobre esse ponto, há um documentário sobre uma turnê conjunta das bandas Sonic Youth e Nirvana – talvez a mais conhecida das bandas *grunge* –, intitulado *1991: The Year Punk Broke*. Em homenagem ao documentário, realizou-se uma festa onde tocaram diversas bandas independentes porto-alegrenses.

nas grandes gravadoras, por autodenominarem-se independentes ao invés de alternativos ou outro termo semelhante que descreva sua situação. Como Ricardo Tibiu, da equipe da Trama, afirma, “o grande lance em ser independente é entender que se você não arregaçar as mangas e fazer, ninguém fará por você” (TIBIU, 2012a). Sylvie, proprietária do selo independente argentino Scatter Records, responsável pelo lançamento da Superguidis e outras bandas brasileiras naquele país, também associa a expressão *do-it-yourself* aos músicos independentes: “acredito que o independente 'do it yourself' não pode morrer [...] Se não haverá mais CDs, se o mercado de direitos autorais é tão fechado, se marcar show é tão complicado, o que se deve fazer, senão unir-se para criar um mercado?” (PICCOLOTTO, sd) .

Dado que as bandas independentes porto-alegrenses circulam por circuitos mais amplos que o da capital gaúcha, as chances de terem seu trabalho lançado por um selo aumentam. Por exemplo, o novo trabalho de Andrio e Liege, o disco da Medialunas intitulado Intropologia, descrito como “uma celebração à independência” (TIBIU, 2012b), será lançado por uma série de selos independentes: Transusão Noise Records (RJ), Balaclava (SP), Punch Drunk Discos (RS), Rajada Records (PA), e Casa Fora do Eixo de Porto Alegre.

A Pata de Elefante, entre as bandas independentes aqui citadas, ocupada uma posição de relativo destaque. O último disco da banda, intitulado Na Cidade, foi masterizado no estúdio Abbey Road, por Steve Rooke. A masterização é a etapa final do processo de produção de um disco, e por isso, uma das mais delicadas.

Mastering is the final stage in the production process and ensures that the music fits together seamlessly and that it is presented with the best possible sound. It involves editing and compiling the required mixes and tracks in production order, cleaning the audio to remove any unwanted blemishes or corruptions, polishing the mixed sound with equalisation, compression and other outboard processing and then producing the final master. The combination of our award-winning engineers, Abbey Road Studios acoustics and our unrivalled range of traditional and state-of-the-art equipment ensure that we are world leaders in the fields of audio mastering and sound restoration.¹⁶

Steve Rooke trabalhou na gravação de diversos álbuns de artistas consagrados: carreira solo de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e

¹⁶ <http://www.abbeyroad.com/Service/3/Mastering>

Ringo Starr; diversos discos dos Beatles; David Bowie; Breeders; New Order; The Cure; Siouxsie and the Banshees; entre muitos outros. Os integrantes da Pata de Elefante destacam “o sonho [de] trabalhar com os mesmos equipamentos e o mesmo engenheiro de master que trabalhou diversas obras oficiais dos Beatles” (LUZZI, 2010). O Estúdio Abbey Road é um dos mais cultuados do mundo pela importância que teve na trajetória dos Beatles, além de ser considerado um lugar de excelência na masterização.

Mesmo as bandas que produzem localmente seus discos costumam masterizar seus trabalhos em algum estúdio do exterior ou com algum produtor brasileiro mais experiente. Por exemplo, *Endless*, segundo EP da *Transmission*, produzido pelos integrantes da banda Stefano e Giana, foi gravado e mixado por Eduardo Suwa – que também produziu a *Lautmusik* – e masterizado pelo estadunidense David Lock, de Seattle.

Diversos outros exemplos podem ser elencados, como o último álbum da *Lautmusik*, gravado em estúdios porto-alegrenses, produzido pelo já citado Eduardo Suwa, e masterizado no *Black Dog Mastering Studios*, de Tampa, Estados Unidos. A independência professada pelos independentes se dá em relação às majors. Há, e muita, dependência de produtores independentes.

2.1.2 – Contraponto a outros gêneros musicais

No circuito de bandas independentes, valoriza-se, além da sonoridade propriamente dita, a ética da independência associada ao *do-it-yourself*. Os músicos ditos independentes são reconhecidos pelos outros e representam a si mesmos como independentes principalmente por não terem vínculos com uma *major*. Mas sua independência também se dá em relação aos estilos musicais dominantes de determinada região; a maior liberdade artística buscada pelos independentes é um corolário do argumento anterior. Na condição de *outsiders*, não reproduzem o que uma *major* espera de seus artistas.

Músicos gaúchos que não enquadram-se na definição de “rock gaúcho”

encontram mais espaço em outros estados do país. Por exemplo, bandas como Walverdes e Pública lançaram seus trabalhos pelo selo independente paulista Mondo 77, e a Pata de Elefante pela Monstro Discos, de Goiânia. Lucas assevera, ironicamente utilizando um aforismo regional: “A gente se sente mais perdido que cego em tiroteio [...] Crescemos ouvindo Neil Young e Nirvana, não seria possível fazer nada parecido com Cascavelletes. Mas não estamos sozinhos, muita gente boa compartilha essa limitação, por assim dizer” (VERA-CRUZ, BASTOS, s.d.).

Diversas bandas expressam descontentamento com pressões que as fariam alterar a sonoridade desejada. Em resenha sobre o trabalho da banda independente porto-alegrense A Red So Deep, destaca-se a falta de adequação em relação ao “rock gaúcho”: “Se o que te vem à cabeça ao pensar em rock gaúcho são bandas engraçadinhas, com nomes engraçadinhos, letras engraçadinhas e um visual que deixou de ser moderno mais ou menos em 1969, é melhor rever seus conceitos”¹⁷.

O Rio Grande do Sul teria “parado no tempo na década de 1960”¹⁸. Músicos gaúchos que não fazem um “rock clássico” não teriam espaço. O “rock gaúcho” também demandaria a construção de uma imagem “adolescente” para a banda e seus integrantes. O terceiro disco da Superguidis recebeu algumas críticas negativas por sua “maturidade precoce”. Quando Lucas foi perguntado por um jornalista carioca como sentia-se não estando de acordo com os estereótipos de bandas gaúchas, ele teria respondido “Ótimo! Estamos velhos demais para isso”.

A revista especializada em rock Rolling Stone, ao comentar o mesmo disco da Superguidis – o terceiro –, destaca a “rara coerência como operários na construção do novo mercado de música independente” (BASTOS, 2010). Cristiano Bastos (2010) sentencia: “Longe de serem ‘*indies* mimados de apartamento’, os integrantes da Superguidis têm a cara da ‘juventude suburbana emergente’”. A Superguidis é descrita na reportagem como uma oposição a “essas ‘marrentices’ da capital [Porto Alegre], tão careta e conservadora” (BASTOS, 2010).

2.2 – Construção de instrumentos musicais e pedais

¹⁷ http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/a_red_so_deep/fas/5/

¹⁸ Comunicação pessoal. O que está entre parênteses no parágrafo são termos utilizados por Lucas.

A profissionalização de um músico independente ainda é algo arriscado, e dadas as incertezas da carreira de artista, muitos, além de músicos, têm uma profissão mais convencional¹⁹. Lucas está prestes a se formar em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Antes de ingressar na universidade, já havia concluído um curso de eletrotécnica na Escola Técnica Estadual Parobé, visando capacitar-se para o mercado de trabalho.

Segundo a ementa do curso de técnico em eletrotécnica, seu objetivo é formar o profissional “que instala e opera elementos de transmissão e distribuição de energia elétrica, participa na elaboração e na execução de projetos de instalação elétrica e de sistemas de acionamentos elétricos e na manutenção de equipamentos elétricos”²⁰. Mas com os conhecimentos que foram sendo adquiridos no curso técnico e posteriormente na graduação, Lucas passou a construir e customizar uma série de pedais de guitarra e outros equipamentos musicais como amplificadores, pré-amplificadores, compressores etc. Alguns são caros e ele pôde passar a construí-los apenas com o custo das peças, o que foi algo que colaborou no processo de ampliação das fronteiras dos circuitos por onde circulou a Superguidis.

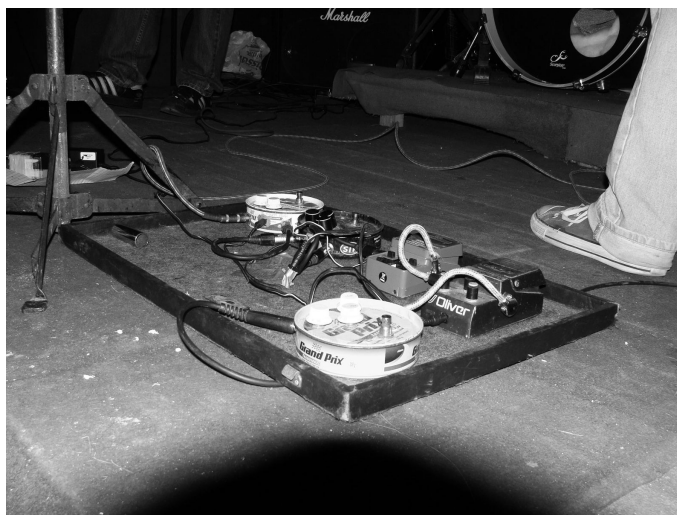


Figura 1

¹⁹ Há microempresários, engenheiros, jornalistas, publicitários, professores, uma pós-doutoranda em biologia, uma advogada etc. Mas também há aqueles que dedicam-se exclusivamente à música na condição de músicos profissionais.

²⁰ <http://www.cteparobe.com.br/cursos.php?curso=eletrotecnica>

A Superguidis é uma banda caracterizada por um som “sujo”²¹ inspirado em bandas independentes estadunidenses do final da década de 1980 e início dos anos 90 como Pavement e Mudhoney. Em 1988, Mudhoney lançou um disco chamado Superfuzz Bigmuff pelo pequeno mas influente selo independente SubPop – o mesmo que lançou discos de bandas como Nirvana, Soundgarden, Dinosaur Jr. etc²². O título Superfuzz Bigmuff faz referência aos dois pedais mais utilizados naquele disco: o Univox Superfuzz e o Electro-Harmonix Bigmuff²³.

Pela influência de sonoridades como a de Mudhoney no som da Superguidis, os primeiros pedais construídos por Lucas, ainda como aluno do curso técnico em eletrotécnica, foram um Superfuzz e um Bigmuff. Depois disso, passou a construir e customizar outros pedais, conforme a ética empreendedora do “faça-você-mesmo”. A busca por um som próprio, autoral e autêntico, possível pela produção de sonoridades distintas e distintivas, facilitou a circulação da banda pelo circuito de festivais independentes brasileiros e mesmo de países vizinhos como o Uruguai e a Argentina.

O jornal Correio Braziliense destaca o “set de pedais de uma das bandas [a Superguidis] mais festejadas da cena de rock independente do Brasil”²⁴. Como seu companheiro de banda Andrio afirma em entrevista feita pela equipe da TramaVirtual, “a gente acaba tendo um kit personalizado, com o qual, não sei, acho que ia demorar para eu me virar com outro tipo de pedal, que não os que a gente tem”²⁵. Conforme Lucas, “esse lance do *do-it-yourself* [...] todo mundo que eu falo, assim, desse meio, que eu sou metido em fazer essas coisas, todo mundo acha do caralho, todo mundo já meio que faz encomenda...faz um pra mim'...porque é valorizado, bem valorizado”²⁶.

Como Victoria Irisarri destaca, “saber manejar una 'reverberancia', un

²¹ Termos aparentemente depreciativos são significados como positivos. A “sujeira” deve-se ao uso de pedais de distorção do tipo *fuzz*.

²² Bandas também valorizadas pela Superguidis e outros músicos independentes porto-alegrenses.

²³ Em 2007, ambas as bandas tocaram no Porão do Rock, festival independente filiado à Abrafin e realizado no Distrito Federal.

²⁴ http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2009/11/20/interna_tecnologia,155870/index.shtml Edição de 20/11/2009.

²⁵ http://www.youtube.com/watch?v=pKVC_4HmETM

²⁶ Comunicação pessoal.

'delay' o una 'distorsión', es lo que da 'cuerpo' a una canción" (IRISARRI, 2011, p.12). Muitos estilos musicais não existiriam sem pedais. Efeitos como a “sujeira” oriunda de pedais de distorção valorizados pela Superguidis ou a “nuvem de guitarras” típica do *shoegaze* de bandas como a Lautmusik, dependem de pedais e outros equipamentos para que sejam produzidos. Completando a formação original da Lautmusik – Alessandra, Richard, Marina e Rodrigo –, Cássio integrou-se à banda deixando para trás “influências *bluesy*, [...] e o *setup* de pedais reformulado para atender à proposta musical da Lautmusik”²⁷.

Pedais são importantes elementos distintivos e definem a identidade sonora de uma banda de rock independente. Lucas, sobre a música “O Usual”, do terceiro disco da Superguidis, afirma: “é difícil pra caralho de tocar ao vivo, tem muita mudança de clima e isso leva a ‘sapatear’ em pedais pra compensar as variações de volume”²⁸. Quem não domina a técnica necessária ou não dispõe dos pedais adequados não seria capaz de tocar tal música.

2.3 – Produção

A mediação realizada por produtores entre músicos até então amadores e a indústria musical é de fundamental importância. Os produtores, entendidos como aqueles com um maior acúmulo de “capital sonoro” propiciam a circulação de bandas por circuitos mais amplos. A principal diferença entre os produtores vinculados às *majors* e os produtores independentes é que os últimos teriam mais sensibilidade a novas propostas musicais e uma maior disposição para ajudar músicos iniciantes.

Tatiana Bacal (2010), analisando músicos que se autoproduzem, principalmente ligados à música eletrônica, destaca que o termo comporta diferentes significados. Tratando da polissemia da categoria, ela afirma:

²⁷ http://tramavirtual.uol.com.br/noticias/ver_noticia/7304-Holofote

²⁸ <http://urbanaque.com.br/2010/03/16/superguidis-lucas-pocamacha-destrincha-terceiro-disco/>

a categoria “produtor” atualmente serve como um amplo guarda-chuva para abrigar novos protagonistas artísticos “sem nome”, agentes que carecem de uma denominação que os caracterize precisamente. Pois, se por um lado, os termos clássicos (“artista”, “autor”, “músico”) não correspondem à sua atividade, por outro, o vocabulário, nativo ou especializado, parece não os ter ainda conceitualizado com exatidão. Meu objetivo é investigar o surgimento de agentes artísticos que às vezes (mas não necessariamente) autodenominam-se “produtores” e que criam sonoridades nos interstícios de tecnologias digitais e analógicas, atribuindo autenticidade às suas criações a partir da prerrogativa de estarem se distanciando das formas de composição “tradicionais” (BACAL, 2010, p.319).

De fato, “produtor” pode conter diversos significados. No discurso êmico, a utilização mais comum refere-se aos aspectos técnicos envolvidos no processo de gravação. Lucas destaca quatro etapas principais e faz uma analogia com a lapidação de um diamante. Na **pré-produção**, o “carvão vira diamante”: “a pré-produção ajeita as músicas, dá cara a elas”; na **gravação**, o produtor, junto com os músicos, deve garimpar aquele material bruto: “tu não vai conseguir o som que tu quer se ele não estiver bem gravado”; na **mixagem**, ocorre a lapidação: “é onde a magia acontece”; e por fim, na **masterização** coloca-se o diamante lapidado no anel, ou seja, o disco está pronto: “é um troço mais técnico, mas se nota diferença numa master bem feita”.

Mas mais do que o responsável pelas quatro etapas elencadas acima, o produtor, como já dito, é de fundamental importância na mediação entre as bandas com os selos e gravadoras, mesmo aqueles considerados independentes. É inegável a importância dos produtores da Superguidis na trajetória da banda. De uma banda de Guaíba inicialmente com pouco espaço em Porto Alegre e dificuldades para gravar o primeiro disco, após a transubstanciação simbólica (BOURDIEU, 2008) operada por seus produtores, a Superguidis passou a ser elogiada até mesmo pelos integrantes do Guided by Voices²⁹, uma de suas maiores influências musicais.

Doug Gillard, guitarrista do Guided by Voices, escreveu no perfil da Superguidis no MySpace o seguinte comentário: “Superguidis, great sounds/songs, man!”. Rich Turiel, da Rockaton Records, gravadora independente estadunidense,

²⁹ Banda formada em 1983, no estado de Ohio, Estados Unidos da América.

por e-mail afirmou: “Both Bob³⁰ and I REALLY liked the Superguidis album”. Críticos, produtores e comentários de outros músicos como os acima, ajudam a construir a reputação de um artista. Com menos suporte do que os artistas consagrados das *majors*, os independentes tendem a ajudar-se mutuamente.

A ampliação das fronteiras geográficas dos circuitos pelos quais circulou a Superguidis, bem como o alargamento dos ciclos de consagração da banda, deve-se muito a mediação realizada por seus produtores, especialmente Philippe Sebra e Fernando Rosa. A Superguidis, entre os independentes locais, alcançou relativo sucesso de público e crítica. A banda tocou em todas as regiões do Brasil e em países vizinhos como a Argentina e o Uruguai. Através da Brazuca, revista especializada em música brasileira editada em Paris e destinada aos residentes brasileiros na França e na Bélgica, teve seu trabalho divulgado naqueles dois países. Contudo, os integrantes da banda tiveram grandes dificuldades para lançar seu primeiro disco.

Como o Senhor F conheceu a Superguidis?

Conheci em 2003, quando recebi o primeiro EP da banda, e me apavorei com a qualidade. Fiz até a resenha na revista Senhor F, que é online, tenho até hoje. No segundo EP, em 2004, eu não acompanhei, mas em 2005, eu criei o selo Senhor F Discos, com uma coletânea, que foi lançada em Porto Alegre. Neste dia, os guris da Superguidis foram entregar o primeiro disco deles, o disco pronto. Então eu pus na bolsa, voltei para Brasília, e quando escutei o CD, pensei: isso aqui não existe! Esses guris construíram alguma coisa! Eu mostrava para as pessoas, que não entendiam direito, mas eu tenho quatro ouvidos em casa superlegais: os da minha mulher, por ter uma vasta cultura musical, ouviu muita música na vida; e os da minha filha mais velha, por ser extremamente exigente, muito crítica e as duas gostaram. E o disco foi gravado da mesma forma que nos foi entregue. **A gravadora devolveu três vezes o disco, dizendo que tinha baixa qualidade e eu tive que assumir um termo me responsabilizando por isso. E depois acabou virando o melhor disco do ano, essa é que é a ironia, um mistério.**

Mas não há "mistério": Fernando Rosa coloca as bandas da Senhor F a tocar na maioria dos festivais da Abrafin, o que valoriza ambos e visa diminuir a dependência em relação às grandes gravadoras. Uma banda que não tem onde tocar não pode ser considerada boa, não pode nem ser considerada uma banda. Mesmo sendo um independente, que por vezes é sinônimo de *outsider*, nesses casos Fernando Rosa tem, como os costureiros das grandes *maisons*, o "poder

³⁰ Robert Polland, líder do Guided by Voices.

exclusivo de constituir e impor símbolos de distinção legítimos" (BOURDIEU, 2008, p.136).

O produtor seria um “ouvido de fora”, para que o músico, “impregnado pelo próprio som”, não ficasse “agarrado a uma ideia que pode não ser tão boa”. Lucas dá como exemplo o processo de produção da banda Turbo³¹, de Belém, onde ele disse para um dos integrantes: “velho, tu quer fazer música pop ou tu quer fazer prog³²? [...] Corta esse pedaço, isso aqui não precisa [...] uma banda tipo Weezer...em dois minutos e meio tu teria tempo de sobra pra falar a mesma coisa que isso aí”. Segundo Lucas, “o papel do produtor é esse”. Ele afirma que essa cooperação é de fundamental importância, porque há alguns anos não se tinha alternativa. Conforme Lucas, “o que democratizou a coisa, ultimamente, foi esse lance de produtor bom não necessariamente ser o cara que está num estúdio fodão. Tem produtor independente muito bacana. E isso faz diferença no som das bandas”³³.

Sobre os shows que a Superguidis realizou no Norte e Nordeste, Lucas afirma que “a gente [Superguidis] tocou no Rio Grande do Norte e tinha bastante gente pedindo música, cantando junto. Isso é legal demais. O melhor de tudo é que aconteceu sem rádio, TV, nada” (POTUMATI, 20xx). A reportagem da revista *Rolling Stone* destaca a Superguidis como “um dos líderes do movimento [...] que redesenha o mapa musical do país”. A entrevista encerra com Lucas afirmando que “o Fernando e o Philippe são como pais da gente [...] confiamos tanto neles que, se pedirem, tocamos até Ivete Sangalo”.

Em um artigo sobre música, compartilhamento digital e propriedade intelectual, Nicole Isabel dos Reis descreve a Superguidis, hoje já extinta, como “um dos principais nomes do rock independente do Rio Grande do Sul” (REIS, 2010, p. 177). A autora destaca, tendo como base uma “entrevista realizada por chat em 20/09/2008” (REIS, 2010, p.178) com Lucas, que o recente desenvolvimento tecnológico diminui cada vez mais a necessidade de uma gravadora para a gravação de um disco.

“Mas ter um disco por um selo, na prateleira de uma loja, é algo bastante

³¹ Quando conversamos pela última vez, Lucas vestia uma camiseta da Turbo.

³² Rock progressivo – algo que deve ser evitado, portanto.

³³ Comunicação pessoal.

diferente. Assim, o disco físico é uma espécie de filtro que distingue as bandas de melhor qualidade [...] A única coisa certa é que o modelo das *majors* parece estar chegando ao fim, e um contrato com uma delas deixou de ser o sonho de músicos iniciantes” (REIS, 2010, p.178).

A mediação realizada por pessoas como Fernando Rosa e Philippe Seabra foi de fundamental importância no alargamento do que Bourdieu (2008) chama de ciclos de consagração e da consequente ampliação das fronteiras dos circuitos por onde a Superguidis circulou. Definindo ciclos de consagração, Bourdieu afirma que são:

lugares de uma circulação circular de moeda falsa, nos quais se engendra a mais-valia simbólica, apresentam propriedades invariantes: obedecem sempre à lei fundamental que estabelece que o descobrimento do arbitrário da imposição de valor – portanto, o reconhecimento da legitimidade – é tanto mais completo quanto mais longo for o ciclo de consagração e quanto mais importante, por consequência, a energia social (suscetível de ser avaliada por tempo de trabalho ou por dinheiro) consumida na circulação (BOURDIEU, 2008, 170).

Por exemplo, entre oito de abril e sete de junho de 2010, por exemplo, a Superguidis, excursionou desde a Argentina até a região Norte do Brasil e realizou uma série de vinte e dois shows no período. Começando em Pelotas (08/04) e São Leopoldo (09/04), a banda deslocou-se até o Centro-Oeste para shows em Goiânia (15/04) e Brasília (16/04). De lá, seguiram para Manaus (17/04) e em seguida realizaram quatro shows em Roraima: Porto Velho (20/04), Ji-Paraná (21/04), Cacoal (22/04) e Vilhena (23/04).

De Roraima voltaram ao Centro-Oeste, onde tocaram na Casa Fora do Eixo de Cuiabá (24/04). Retornando ao Rio Grande do Sul no início de maio, onde apresentaram-se em Canoas (1º/05), Porto Alegre (2/05), Cachoeirinha (8/05) e Novo Hamburgo (15/05). No final de maio, os shows foram na região Sudeste: Campinas, (26/05), São Paulo (dois shows no dia 27/05), São José dos Campos (28/05) e novamente São Paulo (29/05). Em junho, tocaram nas cidades argentinas de La Plata (04/06), xxxx (05/06) e Buenos Aires (06/06), encerrando a turnê com um show em Porto Alegre (07/06).

Como corolário de tal argumento, o autor afirma que “a legitimação só poder ser operada por procuração e, dessa maneira, nunca se é tão mal servido

quanto por si próprio” (BOURDIEU, 2008, p.171). Se por um lado não se depende de vínculo com uma *major* para a gravação de um disco, por outro a pulverização decorrente disso torna, por vezes, mais difícil a constituição da legitimidade do trabalho produzido por músicos e produtores que gravam os próprios discos e se autoproduzem. Quanto mais presente o “autocoroamento”, menos eficiente é o discurso de celebração. E é esse espaço ainda em disputa que músicos e produtores que se dizem independentes tentam ocupar.

3 – SOLIDARIEDADE NO CIRCUITO DO ROCK INDEPENDENTE

Durante o decorrer da pesquisa que deu origem a esta monografia, percebeu-se que instrumentos musicais são furtados com certa frequência. Os três interlocutores principais – Lucas, Marina e Carine/Maurício Chaise – foram vítimas de furtos. Todos, contando com a colaboração de outras pessoas que circulam pelo circuito do rock independente de Porto Alegre tiveram seus danos minimizados. Os relatos apresentados a seguir apresentam similaridades: os furtos ocorreram em suas respectivas residências, e suspeita-se de que foi algo premeditado visando instrumentos musicais.

Em função do que ocorreu após cada um dos furtos citados, privilegia-se, neste capítulo, a análise de uma das características do rock independente porto-alegrense: a solidariedade. Com isso não se quer negar que haja rivalidade. Há conflitos, em alguns casos, bastante fortes. Mas a cooperação entre músicos e outros integrantes do circuito do rock independente local foi o que permitiu que Lucas e Marina tivessem seus instrumentos recuperados e que a Maurício Chaise fosse dedicada a arrecadação de um show para que seus instrumentos pudessem ser novamente comprados.

3.1 – Solidariedade e trocas

A partir da circulação de certas pessoas e objetos, apreendem-se as fronteiras – tanto físicas como simbólicas – de determinados circuitos musicais porto-alegrenses. Circulam pelo circuito do rock independente de Porto Alegre

peças (músicos integrantes de bandas, produtores, o público etc), instrumentos musicais, discos (EP's, CD's, vinis, .mp3), outras mercadorias e objetos que, como Simmel (apud APPADURAI, 2010, p.80) já destacava, podem entrar ou sair do estado de mercadoria. De acordo com a afirmação de Appadurai (2010, p.15) de que é a *política*, em seu sentido mais amplo, que cria o vínculo entre a troca e o valor, enfoca-se sobretudo as coisas trocadas, mais do que as formas e funções da troca. Como o autor afirma, “embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social” (APPADURAI, 2010, p.17).

Percebe-se diferentes modalidades transacionais no interior dos circuitos musicais porto-alegrenses em questão. Como Geary sugere em sua análise sobre a circulação de relíquias medievais, deve-se examinar “a importância relativa e os valores atribuídos aos vários modos de transferência: venda, troca, dádiva e roubo. Em seguida, é necessário que consideremos como as relíquias se inserem no interior dessa cultura transacional; isto é, precisamos compreender o contexto cultural dentro do qual elas se moviam” (GEARY, 2010, p.218). Tal abordagem ajuda a superar a antinomia entre o espírito da dádiva e o espírito da mercadoria que notadamente obscureceu muitas análises antropológicas sobre o tema. De acordo com Appadurai, há tentativas de conjugar as análises de Marx e Mauss, mas a “tendência de ver uma oposição fundamental entre estas duas modalidades de troca [dádiva e mercadoria] continua sendo um traço distintivo do discurso antropológico” (APPADURAI, 2010, p. 25).

A descrição dos eventos subsequentes ao furto dos instrumentos musicais de Maurício ajuda a demonstrar, como Kopytoff, seguindo o raciocínio de Appadurai, desenvolve em seu artigo, que a mercadoria, mais do que uma qualidade intrínseca a algum objeto, é uma fase na vida social de algumas coisas. Como demonstram Geary (2010), Appadurai (2010) e também Wilkis (2008), as transações podem ocorrer sob diferentes registros, avançando-se na discussão acerca das (aparentes) contradições entre o espírito da dádiva e o espírito da mercadoria.

A pesquisa de Wilkis (2008) sobre uma publicação de rua de Buenos Aires evidencia que as transações ocorrem sob diferentes registros, um refinamento

analítico que supera a rasa oposição entre o paradigma da dádiva e o paradigma da mercadoria. Nesta monografia, busca-se desvelar os diferentes registros nos quais acontecem as trocas dentro de mercados alternativos por onde circulam músicos e produtores que se dizem independentes.

Tal abordagem focada no aspecto temporal da mercadoria traz consigo algumas implicações importantes, aqui sendo destacadas duas: as noções de rotas e desvios. Como afirma Appadurai (2010, p.43), “o roubo, condenado na maioria das sociedades humanas, é a forma mais simples de desvio de mercadoria de suas rotas predeterminadas”. Alguns instrumentos musicais e pedais, num paralelo que pode ser feito com as relíquias sagradas (GEARY, 2010), dotam de poder e *status* aquele que o possui, o que desperta a cobiça de muitos, tornando-os algo visado por ladrões.

Para Caillé (2008), o que é trocado não tem apenas valor de uso e valor de troca, mas carrega consigo um valor de elo, capaz de criar e manter o vínculo entre aqueles que trocam. Ele também teria retificado a teoria do reconhecimento, ao ordenar hierarquicamente reconhecimento-gratidão, reconhecimento-valorização e reconhecimento-identificação. Assim como só se pode ver aquilo a que se dá importância, só se pode valorizar alguma coisa ou alguém por meio da gratidão (CAILLÉ, 2008). E a gratidão pressupõe a existência de uma dádiva. É um tipo de “dívida” típico do sistema de dádivas.

Os vínculos e a coesão entre as bandas podem ser explicados pelo fortalecimento dos elos através das trocas no interior dos circuitos. A circulação de amabilidades, afeto, dinheiro, palavras, enfim, de dons, criam uma assimetria na relação que mantém a dinâmica através de uma futura retribuição. Bourdieu ressalta a importância do intervalo temporal entre o dom e o contradom. Ali reside a incerteza essencial ao sistema de dádivas e onde se instaura a não-equivalência entre os participantes do ato de troca, a assimetria entre aquele que dá e aquele que recebe, onde se tornaria possível a *self-deception*.

3.2 – Quatro relatos de furtos de instrumentos musicais

Através do contato com cada um dos interlocutores principais, percebeu-se a recorrência dos furtos de instrumentos musicais. Cada um dos três – Lucas, Marina e Carine/Maurício Chaise – tiveram seus instrumentos furtados. Todos, contando com a colaboração de outras pessoas que circulam pelo circuito do rock independente de Porto Alegre tiveram seus danos minimizados. Os relatos dos três músicos apresentam similaridades: os furtos ocorreram em suas residências, sob a suspeita de ter sido algo premeditado visando instrumentos musicais.

3.2.1 – O baixo de Marina

Marina teve seu baixo furtado de sua residência quando ainda morava na Zona Sul de Porto Alegre. Na época, ela era baixista da Lautmusik e um amigo de Cássio, seu companheiro de banda, suspeitou quando lhe foi oferecido um baixo em sua loja de instrumentos musicais localizada no centro de Porto Alegre. O amigo de Cássio avisou Marina de que alguém passou em sua loja oferecendo-lhe, sem nota fiscal, um baixo com características semelhantes ao dela. De posse do boletim de ocorrência e do número de série do instrumento, ela avistou seu baixo na vitrine de outra loja de instrumentos musicais usados do centro de Porto Alegre. O dono da loja teria tentado justificar-se, mas devolveu-lhe o baixo sem opor-se a isso.

3.2.2 – A Jaguar preta de Andrio

A história contada por Lucas sobre as quatro guitarras e um baixo furtados da garagem de seu prédio é similar ao relato de Marina. Por morar num prédio sem elevador, os instrumentos foram deixados no box de sua garagem. Quando foi buscá-los, disse ter ficado perplexo com o peso dos cases. Ele os teria erguido algumas vezes, incrédulo, antes de finalmente abrí-los e certificar-se de que

realmente haviam sido furtados.

Uma das guitarras furtadas tinha a peculiaridade de ser uma Jaguar preta com o encordoamento adaptado para canhotos³⁴. A Jaguar é uma guitarra que destaca-se por seu esquema de cores típico. Usualmente, ela não é preta. Alguém que conhecia a Superguidis avistou uma guitarra com tais características na vitrine de uma loja de instrumentos musicais usados localizada na avenida João Pessoa, em Porto Alegre. Em seguida, essa pessoa teria comunicado a Good Music, loja de instrumentos musicais considerada com certa credibilidade. Por fim, a Good Music entrou em contato com a Superguidis, cujos integrantes dirigiram-se a essa loja da João Pessoa já acompanhados da polícia, para que não houvesse tempo do instrumento desaparecer.

O proprietário da loja afirmava que o suposto dono da guitarra havia perdido sua nota fiscal e lhe vendido assim mesmo. Mas as suspeitas foram confirmadas porque o número de série era o mesmo da guitarra ali exposta. O instrumento foi recuperado, mas foi mais um caso sem a devida investigação para apurar eventuais culpados.

3.2.3 – O show em prol de Maurício Chaise

Ao contrário de Marina, professora de inglês, e de Lucas, formando em Engenharia Elétrica, Maurício Chaise é um músico profissional, “vive de música”. Talvez por sua condição menos *outsider*, quem furtou seus instrumentos teve de tomar mais cuidado em onde colocá-los. Ele não teve a sorte de encontrar seus instrumentos musicais na vitrine de uma loja.

Carine conta que quando os dois chegavam em casa no entardecer de um sábado, perceberam algo como um pó de giz³⁵ no corredor do prédio e na porta. Este teria sido o único sinal de arrombamento: “parecia que o ladrão tinha a chave”, Os vizinhos não notaram nenhum barulho ou movimentação que lhes chamasse a atenção.

³⁴ Andrio, companheiro de banda de Lucas, é canhoto.

³⁵ Expressão utilizada por ela para designar uma substância que facilitaria a abertura de fechaduras.

A suspeita, mais uma vez, é de que foi algo premeditado que visava os instrumentos musicais. Foram furtados de seu apartamento um baixo, dois violões e um bandolim. Maurício tem uma trajetória na música maior que a dos outros músicos citados. Um de seus companheiros é Wander Wildner, ex-integrante da banda *punk* Os Replicantes, cujo posto atualmente é ocupado por Julia Barth, filha dos proprietários do Ocidente. Ela teria tomado as medidas necessárias para que fosse realizado no local um show cuja arrecadação fosse destinada a Maurício Chaise para que ele pudesse novamente comprar seus instrumentos³⁶.

Evidenciando a articulação deste circuito, outros músicos esforçaram-se para que o objetivo do show – a compra de novos instrumentos – fosse alcançado. Participaram do evento: Jimi Joe, Marcelo Scherer, Jerônimo Bocudo, Alexandre “Papel” Loureiro, Nenung e Irínia, Frank Jorge, Quindim, Daniel Tessler, Lucas Hanke, Gustavo Telles, Alemão Ronaldo, Marcelo Truda, o Velha, Pedro Metz, Edu K, os Impressionistas, entre outros.

3.2.4 – A esperança de Guri

O texto a seguir foi compartilhado por Carine, através do Facebook, no dia 4 de dezembro de 2012. Reforça-se o argumento de que é algo recorrente e de que espera-se a solidariedade de outros músicos ou do público para que a vítima do furto tenha seu instrumento recuperado.

Amigos,

Peço para que todos os músicos e simpatizantes de quem vive de música compartilhem essa foto e post:

Na madrugada de sábado para domingo, dia 02 de dezembro, minha guitarra Gibson Les paul Standart (na foto abaixo) foi roubada nas imediação da Vila Mariana/aclimação, de madrugada. Junto a ela também foram roubados um Hofner viola b-series com corda lisa e um Sanssomp bass drive que pertenciam ao meu amigo Guilherme Almeida. Mais informações sobre esse baixo e pedal o guilherme coloca nos comentários.

Infelizmente eu não consegui o número de série dela, mas não quis perder

³⁶ Para tanto, o show foi realizado numa segunda-feira, dia que o Ocidente não costuma abrir.

tempo para dar tal notícia. Acredito que não vai demorar para eu ter este número. Ela tem marcas e características que seria impossível eu não reconhecer. Uma de suas peculiaridades é que ela não possui as tarraxas originais, troquei por uma réplica de tarraxas grover.

Vocês não fazem idéia o quanto me dói perder um instrumento desses que para mim já havia perdido todo e qualquer valor comercial, tendo em vista que eu jamais pensaria em vendê-lo. É um misto de indignação com impotência. É complicado viver em um país em que se tem que tomar cuidado para não ser MUITO prejudicado, pois a certeza que se tem é que algum dia alguma pessoa de má índole vai aparecer por sua vida.

Essa guitarra me acompanha a no mínimo 8 anos. Foram muitos shows, muitas quedas, muitas gravações, muitos riffs e solos criados. E acreditem, o instrumento carrega sim essa gama interminável de sentimentos. Era incrível como a minha maneira de pensar em música se tornava diferente a cada vez que eu tocava com ela. Repito que o dinheiro que ela vale não me importa a essa altura do campeonato, só queria tê-la de volta.

Peço que quem encontrar em alguma loja ou por ai alguma guitarra com características semelhantes que entre em contato comigo. Ofereço recompensa.

Muito obrigado desde já,

Guri³⁷.



Figura 2

Os furtos em destaque servem de ilustração da proximidade entre os

³⁷ Guri Assis Brasil, integrante da Pública, banda porto-alegrense, cuja vocalista também é proprietária de uma loja próxima à Regentag.

músicos de quem os instrumentos foram furtados e outros músicos e seu público. A possibilidade de recuperar o baixo, no caso de Marina, ou a esperança de reencontrar sua guitarra, no caso de Guri, revelam que o circuito de rock independente é bem articulado e, tudo leva a crer, solidário. O público, em quaisquer circunstâncias no mundo artístico, é a razão de ser do artista, incluindo-se o caso das bandas de rock. Sem público os shows tornam-se inviáveis.

Além disso, espera-se do público, via de regra, o reconhecimento de um instrumento roubado na vitrine de uma loja de instrumentos usados ou a aquisição de informações a respeito de seu paradeiro. Há, portanto, nestes circuitos musicais porto-alegrenses, um sistema de dádivas por onde circulam prestações e contraprestações que tornam perceptíveis as fronteiras destes circuitos.

4 – Músicos independentes: inconformistas e inovadores

Aos músicos inconformistas, como destaca Becker (1977), resta a necessidade de constituir alternativas para que seu trabalho seja produzido. Orientados para um mundo artístico de forma ambígua, recusam certas regras da arte canônica e convencional. Além disso, no caso dos inconformistas integrantes do circuito do rock independente, há a possibilidade de uma menor desigualdade de gênero.

4.1 – O inconformismo de músicos independentes

Como Howard Becker (1985) sugere com o conceito de *mundo artístico*, ao invés de começar pela definição de arte, se deve “localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte”, para então gradativamente ir construindo o quadro mais completo da rede de cooperação (BECKER, 1977, p. 10). Becker destaca que o conceito de *mundo artístico* tem a intenção de captar como as pessoas envolvidas no processo cooperam coordenando suas atividades para realizar a produção do trabalho artístico. Para o autor:

The idea of an art world forms the backbone of my analysis. “Art world” is commonly used by writers on the arts in a loose and metaphoric way, mostly to refer to the most fashionable people associated with those newsworthy objects and events that command astronomical prices. I have used the term

in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for (BECKER, 1985, X).

Há, segundo Becker (1977), “quatro formas de se estar orientado para um mundo artístico: como um profissional integrado, um inconformista, um artista espontâneo ou um artista popular” (p. 24). Embora o inconformista recuse-se a aceitar certas normas vigentes no mundo da arte canônica e convencional, ele está orientado para este último, ao contrário do artista espontâneo que não domina a linguagem necessária para dialogar com um mundo artístico propriamente dito.

Tratando-se de inconformistas, há a necessidade da construção de formas alternativas de produção, distribuição e consumo do trabalho artístico. Como ressalta Becker (1977), “ não é de espantar, portanto, que os inconformistas tenham de enfrentar sérias dificuldades para verem o seu trabalho realizado”, tendo de contornar estes problemas, entre inúmeros exemplos, como os “escritores [que] imprimem e distribuem o próprio trabalho” (BECKER, 1977, p. 15), ou como os músicos independentes que gravam e distribuem os próprios discos.

Assim como “a criação da Acari Records é vista por seus fundadores como uma necessidade que o mercado impôs a eles” (FRYDBERG, 2011, p. 159), já que nem um disco vencedor de dois prêmios Sharp tinha espaço naquilo que se convencionou chamar de *majors* (as grandes gravadoras), ou o “caminho de volta” de Siba Veloso que não é “de modo nenhum, concebido como um retrocesso” (SANDRONI, 2009, p.67), um processo muito parecido se dá com a criação de gravadoras independentes como a Senhor F e associações como a Abrafin.

Os inconformistas mantêm uma postura ambígua³⁸ em relação ao mundo artístico estabelecido constituído por *profissionais integrados*, e como destaca Gilberto Velho: “em certos segmentos pode até desenvolver-se um *ethos* aristocratizante em que sejam ritualmente marcadas, através de uma etiqueta particular, as distâncias sociais e culturais entre o grupo e os *outsiders*” (VELHO, 1977, p. 37). Algumas bandas porto-alegrenses constituídas por inconformistas e

³⁸ Como o misto de medo e admiração que o Senhor F nutre pelo Senhor X, na música dos Mutantes de mesmo nome, que também é o nome dos projetos de Fernando Rosa.

que contam com um maior número de mulheres instrumentistas cantam em inglês, o que é uma das formas de demarcar simbolicamente quem são os estabelecidos e os *outsiders*.

A Superguidis, construindo um papel útil a proposta dos selos independentes, fazia questão de cantar em português³⁹ e construir uma imagem de representante da “juventude suburbana emergente” distante dos “indies mimados de apartamento”, segundo reportagem da Rolling Stone (BASTOS, 2010). Wander Wildner, num show no qual recebe Andrio, guitarrista/vocalista da Superguidis, destaca o fato de alguns integrantes da banda morarem em Guaíba, descrevendo a Superguidis como “uma banda metade do outro lado do Guaíba, e a outra metade daqui: o que salva eles, essa meia parte lá é o que salva”, arrancando risos do público porto-alegrense.

4.2 – (Des)igualdade de gênero

Mary Ann Clawson (1999b) propõe uma questão que por vezes é naturalizada ou nem é percebida: por que há mais mulheres instrumentistas tocando baixo? A autora destaca que “*many observers of the punk and postpunk scenes had begun to identify the **electric bass as the 'women's instrument'** in what is today known as alternative rock*” (CLAWSON, 1999b, p.193). A análise de Clawson (1999b) é focada principalmente em bandas pós-punk do final dos anos 80 e da década de 1990. Algumas de suas influências, como Pixies e Sonic Youth (duas bandas com mulheres baixistas), estão entre as principais referências para as bandas porto-alegrenses que contam com um maior número de mulheres instrumentistas – tocando diversos instrumentos, não somente baixo.

Para Clawson, o punk possibilitou a inserção e legitimação da mulher como instrumentista por dois motivos principais: a contestação punk, o questionamento do *status quo*; e o fato das músicas serem tecnicamente mais simples, útil a quem até então não tinha espaço em bandas, mas pôde passar a

³⁹ Na Medialunas, sua banda com Liege, Andrio canta em inglês.

legitimar seu espaço. Contudo, percebe-se em sua pesquisa um maior número de mulheres baixistas, o que manteria a mulher numa posição hierarquicamente inferior, dado que a guitarra é mais valorizada e o guitarrista é, na maioria dos casos, um homem.

Outros autores percebem o punk como um divisor-de-águas pelo fato de que “as instituições da indústria alternativa surgiram junto com o crescimento do gênero musical” (FRIEDLANDER, 2003, p.357). Nestas “instituições da indústria alternativa” havia uma tentativa de alterar a lógica androcêntrica associada às *majors* que alijava a mulher do processo produtivo, seja nas bandas, nos selos e gravadoras, na mídia etc. (O'MEARA, 2003)(ROSENBERG e GAROFALO, 1998) (CLAWSON 1999a; 1999b) (HESMONDHALGH, 1997) (DAVIES, 2001).

Hesmondghalgh (1997) destaca que a mulher “*found important spaces within punk and post-punk for new forms of expression, and were able to gain access to the industry in a way which challenged traditional patterns of gender division of labour*” (p.269). Brenda Kelly, editora, de 1983 a 1987, do *The Catalogue*, publicação especializada em música independente/punk/pós-punk, destaca a posição da mulher na Rough Trade, gravadora independente inglesa:

There was a political culture. It wasn't particularly a feminist culture, but you have to understand that it was almost implicit in punk. Angry was good [laughs]. I think it was probably significant that there were no women in key management positions, just like everywhere else, but it wasn't a secretary kind of culture either, 'cos everyone who worked there had a certain independence. (KELLY apud HESMONDGHALGH, 1997, p.268-269).

O lema punk *do-it-yourself* (DIY) – que subjaz as práticas que se pretendem herdeiras dessa tradição – é visto como aquilo que possibilitou a inserção da mulher em espaços antes quase que exclusivos aos homens. Para Rosenberg e Garofalo (1998), “*in the late 1970s, punk initially had been very pro-feminist (the ideals of feminism fit in with punk's do-it-yourself (DIY) ethic of self-empowerment and independence from authority)*”, e as autoras percebem o surgimento do *riot grrl* – um estilo de punk rock feminista cuja corruptela de *girl* é uma onomatopeia de um

rosnado – nos anos 90, como uma forma de reatualizar aquele ideário das décadas anteriores.

Wendy Fonarrow, professora de antropologia em Los Angeles e autora do livro *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Culture*, pesquisa a cena independente e também destaca, no jornal *The Guardian*, o que ela chama de *indie* – que não é exatamente sinônimo do que se entende por *indie* no Brasil – como um estilo musical onde os papéis de gênero ali desempenhados permitem à mulher uma maior participação.

Without a doubt, indie has a more enlightened sense of gender relations than many musical genres. You can see this in a number of areas, such as pioneering co-ed bands (Pixies, Arcade Fire, Lush, the White Stripes, Elastica, My Bloody Valentine, Quasi, Slowdive, the xx, Autolux, Beach House, the Kills, feel free to carry on) [...] The blending of gender imagery is common in rock and pop, but the central value of equality, even between performers and audience has made humanist gender relations the ideal in indie. [...] In the noughties, when indie aesthetics overtook alternative music in the US, it ostensibly produced more female equality. The musical points of reference moved from "aggressive" to "fey" and "effeminate" – in line with UK bands of the 1980s and 90s. With indie, the feminine body and voice replaced the punk rockism of grunge and Riot Grrrl. ⁴⁰

Apesar dos valores professados pelos independentes, como a autora destaca “however, in practicality, indie does not exist in some parallel universe. I can't tell you the number of times I've seen female musicians ignored in interviews”⁴¹. Há uma maior participação feminina em bandas independentes, ao contrário de muitos gêneros onde a mulher não costuma ser instrumentista, apenas vocalista ou dançarina. Contudo, em posições de maior prestígio, a presença feminina ainda é muito pequena, como no caso dos produtores. Produtor, via de regra, é homem. Mas destaca-se essa inclusão feminina como um “legado” do punk rock.

Segundo Janice Caiafa, “os punks não se consideram filiados a nenhuma tendência, não reconhecem nenhum ancestral, [...] não tem contas a prestar com ninguém” (CAIAFA, 1985, p.34). Contra os “dogmas” punk como a rejeição a “garotos que sabem tocar”, como percebem, respectivamente, Marcelo Nova e

⁴⁰ <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2010/sep/01/gender-stereotypes-indie-music>

⁴¹ <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2010/sep/01/gender-stereotypes-indie-music>

Edgar Scandurra (apud RIBEIRO, 2008, p.365), criam-se dissidências⁴² que passam a ser chamadas de “pós-punk” por romperem com alguns desses “dogmas”. Assim como Marcelo Nova que ao mesmo tempo que admitia ser fascinado pelo punk desdenhava do “movimento”, a “atitude” inspirada no lema DIY é mantida enquanto novos subgêneros são criados.

Na música brasileira, por muito tempo o papel da mulher foi secundário e acessório àquele desempenhado pelo homem. Mary Terezinha, embora usasse algumas estratégias que buscavam inverter a hierarquia da dupla, como, por exemplo, aumentar o salto de seu sapato conforme Teixeira aumentava sua plataforma, não passava de um “molho” ou um “enfeite” para a figura masculina (REIS, 2010). Para Lupicínio Rodrigues, as mulheres seriam “flores que enfeitam e a luz que ilumina” o caminho trilhado pelo homem (RODRIGUES apud FRYDBERG, 2007, p.28).

Fernanda Gomes Rodrigues (2006), n'O Grito das Garotas, sua dissertação de mestrado sobre o *riot grrl*, afirma que “**é notória [...] a profusão de garotas no baixo**” (RODRIGUES, 2006, p.53). A autora relata que durante uma viagem ao Bananada, festival filiado à Abrafin realizado em Goiânia, chamou-lhe a atenção “a ausência completa de menção a garotas nesses 'diálogos” (RODRIGUES, 2006, p.5).

Um baixista – talvez não por acaso um baixista – rompeu o silêncio e citou a Kaos Klitoriano como uma boa banda com mulheres instrumentistas, mas como Fernanda Rodrigues confessa, só “depois de ter sido pressionado por mim a fazê-lo” (RODRIGUES, 2006, p.5). Outro baixista, de uma “banda de pop rock famosa na cena brasiliense” afirma que as integrantes da Kaos Klitoriano são “umas meninas que tocavam que nem macho”, enquanto para o guitarrista da mesma banda “mulher não sabe tocar, não sabe nem segurar a guitarra direito” (RODRIGUES, 2006, p.21). Portanto, o baixo elétrico é considerado o lugar do feminino, e aquelas mulheres instrumentistas que não são baixistas tendem a ser vistas como fora do lugar, como no pouco sensível elogio do baixista da famosa banda brasiliense: “meninas que tocavam que nem macho”.

Kim Gordon, baixista do Sonic Youth, afirma que “**girls started playing bass**” (GORDON apud CLAWSON, 1999b, p.196). Kim Deal, baixista do Pixies,

⁴² Dissidentes era o nome da banda que originou a Superguidis.

brincando com a situação, destaca a importância dela e de sua amiga Kim Gordon: “*Now you're not even a cool band unless you have a girl bass player – named Kim*” (DEAL apud CLAWSON, 1999b, p.196).

Marina, ex-baixista das bandas Electric Mind e Lautmusik, que inclusive leu o artigo de Clawson e concordou com os principais argumentos da autora, começou aprendendo piano e guitarra, mas acabou tornando-se baixista. O baixo, apesar de subordinado hierarquicamente em relação à guitarra, serviu, para muitas, como uma porta de entrada, a partir da qual a mulher pôde legitimar-se em outros espaços.

O punk/pós-punk pode ter derrubado as principais barreiras que impediam a mulher de inserir-se numa banda, mas a hierarquia dos instrumentos parece não ter sido muito alterada. Usualmente, bateristas e baixistas precisam tornar-se guitarristas para terem mais visibilidade como instrumentistas e liberdade para criar. Tanto Kim Gordon quanto Kim Deal, duas baixistas que são referências para as bandas porto-alegrenses, em alguns de seus projetos paralelos eram as líderes/guitarristas. Muitas mulheres instrumentistas – tanto as citadas na entrevista quanto as das bandas porto-alegrenses às quais me refiro – tocam mais de um instrumento, numa estratégia similar.

O caso de Liege é paradigmático. Baixista da já citada Loomer, namorada de Andrio e produzida por Lucas num primeiro momento, ela é a porta-voz e normalmente ocupa a posição central tanto no palco quanto nas fotos de divulgação do trabalho da banda. Na Hangovers e na Media Lunas, duas outras bandas nas quais também toca, ela é a baterista, mas essas duas bandas não possuem baixistas, apenas guitarra e bateria. Na hierarquia de uma banda de rock, o guitarrista ocupa a posição de maior prestígio, o baixo, em alguns subgêneros, é o lugar do feminino, e a bateria – como a percussão (FRYDBERG, 2010) –, segundo Whitman (apud CLAWSON, 1999b, p.201) “*express the loudness and power that is central to rock music and to an occupation of sonic space coded masculine*”.

Liege, portanto, é legitimada em diversos espaços: como baixista, baterista, produtora, colaboradora da Senhor F etc. A necessidade de ocupar diversas posições e fazer parte de várias bandas reflete a incerteza quanto o futuro de cada projeto: constantemente bandas acabam, novas são criadas, a formação

muda. Nos termos de Howard Becker (1977), esses homens e mulheres instrumentistas são *inconformistas* – uma das quatro formas de se estar orientado para um mundo artístico –, que enfrentam “sérias dificuldades para verem seu trabalho realizado [muitas vezes ignorando] as instituições artísticas estabelecidas [e] criando suas próprias” (BECKER, 1977, p.15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa que deu origem a presente monografia, buscou-se apreender a configuração do circuito do rock independente de Porto Alegre. Através do contato propiciado pelos interlocutores principais com algumas bandas independentes de Porto Alegre, percebeu-se que elas constantemente circulam por circuitos mais amplos. A trajetória da Superguidis ajuda a ilustrar como os músicos ditos independentes dependem da mediação realizada por seus produtores, no caso Fernando Rosa e Philippe Seabra, para que ingressem em circuitos mais amplos.

A independência que permeia o discurso destes músicos é entendida como uma forma de dar continuidade a um projeto iniciado pelos punks. A mesma ética empreendedora que teria sido a responsável por uma alteração na correlação de forças entre as *majors* e os selos independentes, é reivindicada, no discurso nativo, como aquilo que permitiu uma maior igualdade de gênero. Mas embora haja mais mulheres instrumentistas em bandas de rock inspiradas em estilos derivados do punk e pós-punk, alguns postos – como o de produtor – ainda são predominantemente masculinos.

Embora as vendagens de um selo independente não possa ser comparada com às dos artistas consagrados das grandes gravadoras, há uma articulação entre diversos selos independentes espalhados por diversas regiões do Brasil e mesmo países vizinhos, que permitem às bandas independentes uma ampla divulgação de seu trabalho. Como no caso dos relatos dos instrumentos musicais furtados, a colaboração entre os integrantes de circuitos do rock independente permite que eventuais dificuldades sejam superadas ou minimizadas.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, 2010.

BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambigüidade de uma categoria ou a destruição de um nome. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BASTOS, Cristiano. *Não quero ser grande*. Rolling Stone, março, 2010. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/42/textos/4203/>>.

BECKER, Howard. Art worlds. Los Angeles: University of California Press, 1985.

_____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 9-26.

BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife. In.: A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRAGANÇA, Nayane. Do it yourself. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/do-it-yourself-1>>

CAIAFA, Janice. Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CAILLÉ, Alain. Reconhecimento e sociologia. Rev. Bra. Ci. Soc., vol. 23, n.66, p.151-163, 2008.

CLAWSON, Mary Ann. Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent

Rock Band. *Popular Music*, Vol. 18, n. 1 (Jan., 1999), pp. 99-114. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/853570>>.

_____. When women play the bass: instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*. April 1999, vol.13, n.2, p.193-210. Disponível em: < <http://www.jstor.org/pss/190388>>

DAMO, Arlei Sander. Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. Dom, amor e dinheiro no futebol de espetáculo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.23, n.66, São Paulo, 2008.

DAVIES, Helen. All Rock and Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press. *Popular Music*, Vol. 20, No. 3, Gender and Sexuality (Oct., 2001), pp. 301-319. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/853623>>

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRYDBERG, Marina Bay. Capítulo 1 - A narrativa lupiciniana: a construção do personagem Lupi. In: *Lupi, Se Acaso Você Chegasse: Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. Entre os instrumentistas e as cantoras: o lugar do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado. *Fazendo Gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos*, 2010.

GEARY, Patrick. Mercadorias sagradas: a circulação de relíquias medievais. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2010.

HESMONDHALGH, David. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade. *Popular Music*, v.16, n.3, oct. 1997, p. 255-274. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/853045>>

IRISARRI, Victoria. Modos de composición musical electrónica. In: IX

Reunião de Antropologia do Mercosul. GT 36: Escenas musicales y transformaciones sociales contemporâneas Curitiba, 2011.

JACQUES, Tatyana de Alencar. O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC). Revista de Antropologia, USP, v.50, n.2, São Paulo, 2007.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, 2010.

LUZZI, Grace. Pata no Abbey Road. 2010. Disponível em: <<http://blogdapata.blogspot.com.br/2010/02/pata-no-abbey-road.html>>.

MARCON, Fernanda. Música Nativista e Imaginários Gauchescos: sobre cantar opinando. In: Música e Cultura. Nº 5, 2010.

O'MEARA, Caroline. The Raincoats: breaking down punk rock's masculinities. Popular Music, n.3, p. 299-313, 2003.

PETILLO, Alexandre. "Gauleses Irredutíveis" carrega no sexo, drogas e rock'n'roll. Até que enfim! Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/entrevistandogauleses.html>>

PICCOLOTTO, Sylvie. Scatter Records, desde Buenos Aires, a ponte entre as cenas latinas. Senhor F, sd. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=4180>>.

POTUMATI, Mateus. *Quero ser superstar*. Rolling Stone, maio, 20---. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/9/quero-ser-superstar>>

REIS, Nicole Isabel dos. Cap. 2 - "Eis aí o Teixeira". In: Remixando Teixeira - uma análise antropológica da construção da imagem pública do "Gaúcho Coração do Rio Grande". Tese de Doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

REIS, Nicole Isabel dos. Música, compartilhamento e propriedade intelectual: dilemas e debates da era digital. In: LEAL, Ondina Fachel; SOUZA, Rebeca Hennemann Vergara de. Do regime de propriedade intelectual: estudos antropológicos. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010.

RIBEIRO, Júlio Naves. Alguns contornos semânticos da categoria

“autenticidade” no “rock brasileiro dos anos 80”. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

RODRIGUES, Fernanda Gomes. O grito das garotas. 2006. 76 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ROSENBERG, Jessica; GAROFALO, Gitana. Riot Grrrl: revolutions from within. Signs, v. 23, n.3, p. 809-841, 1998.

ROSALDO, Renato. Cultura Y verdad: la reconstrucción del análisis social. Abya-Yala, Quito, 2000.

SANDRONI, Carlos. O manguê e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. In: Claves. Nº 7, maio de 2009.

SELISTRE, Ron. Entrevista com Damn Laser Vampires. 2011. Disponível em: <<http://www.radio.ufscar.br/?p=309>>.

TIBIU, Ricardo. Faixa a faixa: Intropologia. TramaVirtual, 2012b. Disponível em: <<http://tramavirtual.uol.com.br/noticia/2012/10/faixa-a-faixa-intropologia>>.

_____. Questions, Supercombo e Wallace Costa. Clipes do it yourself. TramaVirtual, 2012a. Disponível em: <<http://tramavirtual.uol.com.br/noticia/2012/05/clipes-do-it-yourself>>.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e desvio. In: Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 27-38.

VERA-CRUZ, Celso; BASTOS, Cristiano. Superguidis, quando a garagem e o "pop perfeito" se encontram. Senhor F, sd. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=2050>>.

WILKIS, Ariel. Os usos sociais do dinheiro em circuitos filantrópicos: o caso das "publicações de rua". *Mana* [online]. 2008, vol.14, n.1, pp. 205-234 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132008000100008&script=sci_arttext>

ZELIZER, Viviana. Circuits in economic life. *Economic sociology*. V. 8, n. 1, p-30-35, 2006. Disponível em: <http://econsoc.mpifg.de/archive/econ_soc_8-1.pdf>

_____. Circuits within capitalism. In: Victor Nee & Richard

Swedberg (Eds.) *The Economic Sociology of Capitalism* New Jersey: Princeton University Press, 2005.