



IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

Portugal, território de territórios

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

NOTAS SOBRE ALGUNS DESAFIOS E OPORTUNIDADES PARA O *ROCK* TERESINENSE NO SÉCULO XXI

MENESES ALVES, Thiago

Doutorando em Sociologia, Programas Erasmus Mundus Lindo, Universidade do Porto,
thiagomeneses85@gmail.com

Resumo

Inserido no contexto mais amplo de um projeto de doutoramento, o presente *paper* tem por objetivo discutir a produção de um segmento do *rock* autoral da cidade brasileira de Teresina no século XXI a partir da organização de um catálogo dos projetos musicais que compõem este grupo. Se, por um lado, as mudanças estruturais recentes verificadas no âmbito da produção, mediação e consumo da música colocam em xeque a centralidade do modelo de geração de lucro a partir da venda de fonogramas em suportes materiais (o long play, o compact disc, dentre outros), por outro lado, abrem uma série de oportunidades para contextos mais à margem dos grandes centros culturais e grandes circuitos comerciais. Neste cenário, à primeira vista, favorável, aparecem novos dilemas em torno de tópicos como a sustentabilidade financeira das empreitadas em meio a uma cultura da “gratuidade”, além da dificuldade de alcance tendo em vista o contexto abundante e ultra segmentado da produção musical contemporânea. A despeito destes complexos desafios, a produção vasta e plural, além do êxito de alguns destes projetos musicais, permitem afirmar que é particularmente frutífero o momento em que se encontra a produção roqueira de Teresina.

Abstract

Inserted in the broader context of a doctoral project, this paper aims to discuss the production of a segment of the author's rock from the Brazilian city of Teresina in the 21st century from the organization of a catalog of the musical projects that make up this group. If, on the one hand, the recent structural changes in the production, mediation and consumption of music raise doubts about the centrality of the profit generation model from the sale of phonograms on material supports (long play, compact disc, Among others), on the other hand, open up a series of opportunities for contexts more at the margin of the great cultural centers and great commercial circuits. In this scenario, at first glance, favorable, new dilemmas appear around topics such as the financial sustainability of the works in the midst of a culture of "gratuity", besides the difficulty of reaching in view of the abundant and ultra-segmented context of contemporary musical production. In spite of these complex challenges, the vast and plural production, in addition to the success of some of these musical projects, allow us to affirm that the present moment of Teresina's rock music production is particularly fruitful.

Palavras-chave: Desmaterialização da Música; Rock; Teresina

Keywords: Desmaterialization of Music; Rock; Terersina

[COM0440]

Introdução

O presente *paper* traz algumas reflexões preliminares de uma investigação mais ampla de doutoramento que visa analisar as condições sociais específicas nas quais surge e se consolida um segmento de *rock* autoral, e de feições alternativas, na cidade brasileira de Teresina, capital do estado do Piauí, no século XXI. Este grande objetivo geral é operacionalizado a partir da reconstituição da trajetória do *rock* naquele contexto específico, da análise da morfologia do conjunto de agentes e instâncias cuja interação fornece as condições para o desenvolvimento de um extenso conjunto de obras, materializado num considerável acervo fonográfico e videográfico.

O referencial teórico sociológico movimentado nesta análise é constituído de dois grandes blocos. Em primeiro lugar, numa vertente em formação no âmbito da disciplina chamada Sociologia Cultural da Música Popular (Bennett, 2008). O seu advento é fruto direto das grandes transformações ocorridas a partir do movimento iniciado em meados dos anos de 1970 que ficou conhecido como virada cultural (*cultural turn*), e que significou basicamente a redescoberta das análises culturais no ambiente sociológico, até a altura relegadas a um plano mais periférico (Featherstone, 1995). Em segundo lugar, num arsenal montado para a incursão sociológica no âmbito artístico em geral, assim como nas especificidades que este tipo de prática adquire nos contextos urbanos contemporâneos. Para tal, no que diz respeito ao primeiro ponto, destacam-se as contribuições de Pierre Bourdieu (1996; 2003), principalmente a partir do conceito de campo artístico, assim como as de Howard Becker (1982), principalmente a partir do conceito de mundos da arte. Para o segundo ponto, destaca-se as contribuições de Diane Crane (1992), principalmente a partir do seu conceito de mundos da cultura, assim como o conjunto de autores que desenvolvem investigações sobre o fenômeno da música nas cidades a partir do conceito de cenas musicais, de Will Straw (1991).

Além da mobilização do referencial sociológico, a problemática contida na investigação da tese está também montada a partir da discussão sobre o papel central da música popular como uma importante manifestação cultural na sociedade contemporânea (Middleton, 1990), assim como a importância assumida pelo *rock* dentro desta vertente no decorrer dos últimos sessenta anos (Bennett, 2001, Friedlander, 2002). Por último, dedica-se também um espaço para a reflexão sobre a música independente, termo movimentado para designar genericamente as manifestações musicais que estruturam as suas narrativas e os seus modelos de negócios, *a priori*, fora do espectro das grandes indústrias culturais, focando os contornos específicos que este fenômeno adquire no Brasil.

No que diz respeito especificamente ao conteúdo do artigo, busca-se abordar, a partir de algumas notas preliminares, o panorama ambivalente encontrado na formação de movimentos musicais alternativos às principais tendências veiculadas nas grandes indústrias culturais e que se desenvolvem longe dos grandes centros econômicos e políticos a partir do caso de um segmento da produção roqueira autoral da cidade brasileira de Teresina. Neste sentido, ao mesmo tempo em que as mudanças recentes verificadas no *business* da música oferecem oportunidades até então jamais vistas, sobretudo no que diz respeito à questão do registro fonográfico, uma série de novos desafios são encontrados, sobretudo no que diz respeito à remuneração financeira das atividades destes agentes, assim como a visibilidade num contexto de ultra segmentação dos mercados.

Oportunidades e desafios para a produção do *rock* independente de Teresina no século XXI

Teresina é a capital e a maior cidade do Piauí. Está localizada no centro-norte do Estado, que, por sua vez, fica localizado no Nordeste brasileiro. Em 2010, época do último recenseamento nacional, a previsão era de que possuísse cerca de 815 mil habitantes distribuídos numa área de aproximadamente 1400 quilômetros quadradosⁱ, em 123 bairros organizados em quatro zonas administrativasⁱⁱ. As principais atividades econômicas do município giram em torno principalmente dos serviços, seguido da administração e serviços públicos e, em menor escala, da indústriaⁱⁱⁱ. A fundação da cidade data de 1852. É a primeira capital

brasileira projetada e única do nordeste brasileiro que não está situada no litoral. O nome Teresina é uma homenagem a então imperatriz do Brasil na altura da fundação – Teresa Cristina Maria de Bourbon –, uma das responsáveis pela instalação da capital do estado naquela localização.

Num breve resumo esquemático é possível descrever a trajetória do *rock* em Teresina no século XX da seguinte maneira. A chegada do gênero na cidade se dá através da Jovem Guarda, na segunda metade dos anos de 1960, e tem como marco inicial o surgimento do grupo Os Brasinhas. Os anos de 1970 marcam o início da produção autoral propriamente dita com o surgimento da Banda da Cidade Verde (Ferreira, 2006). Contudo, não existia ainda um corpo substancial de obras, materializada numa produção fonográfica. Este tipo de atividade começaria em Teresina apenas em meados dos anos de 1980 principalmente por conta das históricas empreitadas de pioneiros grupos dentro do *heavy metal* da cidade como Vênus, Avalon e Megahertz. Todavia, esta produção fonográfica ainda era tímida, sobretudo tendo em conta o grande número de artistas autorais atuantes, assim como a interligação da cidade com o contexto nacional mais amplo, fato este verificado no número grande de concertos de notáveis nomes da música e do *rock* brasileiro (Medeiros, 2013). Os anos de 1990 são marcados pelo crescimento exponencial da produção roqueira da cidade e a segmentação em grupos cada vez mais específicos. É ainda neste período que surge o Narguilé Hidromecânico, grupo importantíssimo na sedimentação da produção roqueira em Teresina nos anos seguintes.

Nos estertores do século XX inicia-se um conjunto de mudanças sem precedentes nas esferas da produção, mediação e consumo da música. Em grande parte explicado pelo novo contexto oriundo do incremento no fluxo de informações possibilitado pela expansão da Internet, uma das principais facetas destas mudanças no caso específico da música foi o desmantelamento parcial de um modelo de negócios que vigorou de forma hegemônica no decorrer de quase todo o século passado e que consistia em dois pilares principais (Herschmann, 2010): a venda de fonogramas em suportes materiais (o *long play*, *compact disc*); o gerenciamento dos direitos sobre os fonogramas a partir de mecanismos criados especificamente para este fim (o *copyright*).

Analisar este conjunto de mudanças na indústria da música passa, necessariamente, pela compreensão de um fenômeno estrutural mais amplo, ligado às transformações recentes sofridas pelo sistema capitalista, e verificadas na desmaterialização do conhecimento. Em linhas gerais, este tipo de fenômeno consiste essencialmente no fato de que o conhecimento não necessariamente necessita estar incorporado em suportes materiais (o livro, o *long play* e etc.) para ser transmitido (Cocco *et al*, 2003), devido o incremento vertiginoso das novas tecnologias informação e comunicação advindas do ambiente digital. Assim, é cada vez mais difícil justificar um valor de troca para algo cuja abundância e facilidade de acesso passam a ser características centrais.

No caso específico da música, um dos principais efeitos advindos da desmaterialização do conhecimento foi a passagem de um modelo centrado na produção industrial de discos por megacorporações, representado pela figura da grande gravadora, para um modelo cujo cerne está na formação de uma rede de usuários, e verificados em plataformas como o *Spotify* e o *iTunes* (De Marchi, 2011). Ao mesmo tempo, estas modificações estruturais também permitem o incremento cada vez maior de uma série de pequenas e médias iniciativas cujas estratégias centrais de sobrevivência, em muitos exemplos, não passam mais pela venda de fonogramas (em suportes materiais ou digitais) e nem pelo gerenciamento rígido da propriedade intelectual. Ainda que o incremento destes contextos de música independente seja uma realidade inquestionável, há uma série de novos desafios que surgem paralelamente às novas oportunidades advindas do ambiente digital. Estas ambivalências são discutidas a partir de agora através do caso do *rock* independente de Teresina.

Há uma opinião coletiva quase generalizada por parte dos agentes consultados nesta investigação de que o período que teria configurado o pico da produção roqueira autoral em Teresina estaria compreendido no

intervalo de tempo entre o final dos anos de 1990 até o final da primeira década do século XXI, portanto, no período onde estas modificações estruturais a pouco explicitadas se faziam sentir de maneira forte. Este *boom* seria explicado por fatores como: (1) a grande quantidade de artistas atuantes com razoável visibilidade; (2) a sedimentação de vários segmentos musicais bastante específicos dentro desta produção; (3) a existência de eventos de pequeno, médio e grande porte; (4) desenvolvidos graças a existência de instâncias específicas de promoção de eventos nas esferas pública, privada e do terceiro setor; (5) uma diversidade de espaços de fruição para este tipo de música; (6) e o aparecimento de iniciativas associativas relevantes. Em última análise, estes fatores, junto às mudanças estruturais descritas no início desta secção a respeito da produção, circulação e consumo de música, forneceram as condições necessárias para (7) o surgimento de um extenso conjunto de obras no seio deste segmento musical, seja numa dimensão fonográfica e videográfica.

A despeito deste cenário promissor, alguns lapsos foram verificados no decorrer deste percurso. Um primeiro grande ponto neste sentido diz respeito à expansão mais incisiva do espectro de influência da produção roqueira autoral para espaços de maior visibilidade dentro da capital piauiense, na medida em que na altura muitos destes artistas gozavam de grande prestígio perante uma fatia considerável do público da cidade. Um segundo grande ponto diz respeito à conexão mais sólida com o contexto nacional da música independente do restante do Brasil, que se encontrava num momento particularmente efervescente naquela altura devido sobretudo à atuação de duas entidades, o Circuito Fora do Eixo e a Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), assim como o panorama político e institucional mais permissivo no âmbito cultural, que na altura teve como ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira. Foi neste contexto em que começaram a surgir uma série de trajetórias artísticas oriundas de territórios “periféricos” que conseguiram notáveis êxitos, alguns dos quais tendo, inclusive, alcançado o *mainstream* nacional^{iv}.

Em última análise, estes lapsos no percurso contribuíram para que não surgisse uma espécie de marca registrada daquela produção no cenário alternativo nacional, marcas estas viabilizadas por algumas capitais brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo. Neste sentido, cidades como Goiânia, Porto Alegre e Recife, de diferentes maneiras e em diferentes proporções, são exemplos de localidades que conseguiram cravar de forma mais incisiva as suas marcas específicas no imaginário da música alternativa brasileira no decorrer dos anos de 1990 e do século XXI. Em menor proporção, Cuiabá, Fortaleza ou Rio Branco conseguiram revelar, pelo menos, artistas com boa visibilidade no *underground* na altura. Não por um acaso, todas estas localidades possuem ou possuíram, no decorrer dos últimos anos, festivais de música ou outras iniciativas de fôlego voltados para a produção independente, o que permitiu um contexto maior de conexão e intercâmbio com outras iniciativas similares no âmbito nacional e, ocasionalmente, internacional. Teresina, por sua vez, ainda hoje não possui uma iniciativa duradoura nestes moldes. Assim, apesar da produção quantitativamente e qualitativamente relevante, a capital do Piauí acaba por não conseguir alcançar esse tipo de projeção, cenário que, apesar de alguns avanços pontuais, permanece mais ou menos constante até os dias de hoje.

Já a partir da segunda década do século XXI, o que se verifica na fala dos agentes consultados é a impressão de uma certa decaída daquela efervescência iniciada no final do século XX. Assim, o desaparecimento de importantes espaços de fruição, de eventos tarimbados, de algumas trajetórias artísticas de destaque, assim como a prática predatória do *cover* foram alguns fatores elencados para explicar o estado de quase ostracismo em que esta produção adentrou nos primeiros anos da segunda década do século XXI. Uma recuperação teria iniciado logo após este curto período, verificada principalmente na retomada e surgimento de certas carreiras artísticas e na aparição de novas instâncias promotoras de ações.

Um primeiro grande fato notável no século XXI quando se faz uma panorâmica geral sobre o *rock* independente de Teresina é o incremento substancial do número de trajetórias artísticas em atuação possíveis de serem visualizadas naquele contexto. Nesta investigação foram catalogados mais de 130 projetos musicais, entre bandas e artistas-solo autorais, que desenvolvem ou desenvolveram ações no decorrer deste

período. Este número grande de artistas em atuação permitiu, em primeiro lugar, o surgimento de subgrupos cada vez mais específicos dentro daquele segmento musical.

Outro desdobramento óbvio neste processo é o incremento também do conjunto de obras, possíveis graças às mudanças estruturais já sublinhadas no âmbito da produção, mediação e consumo da música. Assim, de uma incipiência no que tangia ao registro fonográfico até pelo menos meados dos anos 2000, o segmento analisado nesta investigação conta hoje com um corpo sólido de produtos fonográficos nos mais variados formatos^v e suportes^{vi}. O catálogo construído no decorrer desta investigação conta com mais de 210 produtos fonográficos, sendo a diversidade – em termos estéticos e técnicos – uma característica marcante. Portanto, o caráter heterogêneo do material é constatado seja na quantidade de propostas artísticas verificadas, que formam subgrupos bastante específicos dentro deste conjunto geral, assim como pelo aparato tecnológico utilizado, englobando desde aqueles produtos fonográficos produzidas sob condições técnicas adversas até aqueles concebidos em importantes estúdios brasileiros^{vii}.

Ainda no que diz respeito ao incremento das obras a partir destas mudanças estruturais, há de se sublinhar também o aumento considerável da produção videográfica do *rock* independente de Teresina nos últimos anos. Esta é constituída essencialmente pelas seguintes tipologias de registros: concertos que originam produtos oficiais a serem comercializados no suporte DVD; material oficial de divulgação a partir de registros bem-acabados de execuções *ao vivo*; os *lyric videos*, de caráter oficial ou não; os registros não-oficiais, geralmente feitos pelo público, e disponibilizado na Internet a partir das várias plataformas de compartilhamento de vídeos existentes hoje; os videoclipes, um dos mais recentes gêneros audiovisuais, que tem exercido um papel fundamental de divulgação e experimentação no universo da música *pop* (Machado, 2000; Soares, 2012), e que no âmbito do *rock* independente de Teresina no século XXI somam mais de cinquenta produtos catalogados.

Dentro desta discussão, importa sublinhar que o surgimento de um corpo relevante de obras é um dos atributos fundamentais para os segmentos artísticos que atingem considerável grau de especificidade (Bourdieu, 1996; 2003). No caso do *rock* autoral em Teresina, este importante passo rumo a uma maior autonomização e especialização teria sido atingido somente após as mudanças estruturais verificadas no contexto de desmaterialização da música.

Ainda que boa parte desta produção não repercute para além do restrito contexto local da capital piauiense, há um número relevante de obras que circulam em muitas instâncias nacionais e internacionais, seja no âmbito de uma imprensa de caráter mais oficial, seja no âmbito de uma imprensa alternativa. Assim como no caso do próprio incremento da produção fonográfica e videográfica do *rock* autoral de Teresina, isto é possível, em grande parte, pelo papel crescente do protagonismo das novas tecnologias de informação e comunicação nas mais diversas esferas da vida social contemporânea.

Na medida em que um dos traços transversais deste conjunto heterogêneo de obras oriundas do *rock* independente de Teresina é o seu caráter menos afinado com algumas convenções mais associadas ao êxito no âmbito das grandes indústrias da cultura, e que Howard Becker (2008) identifica nas suas tipologias de perfis como o artista inconformista, boa parte desta repercussão fora de Teresina acontece em canais que não estão vinculados aos grandes conglomerados de comunicação, geralmente hospedados na *web*, e que dedicam suas coberturas para a música e a cultura tida como mais alternativa à grade de programação dos veículos “tradicionais”. Contudo, ocasionalmente este material tem sido veiculado em instâncias de legitimação também consideradas *mainstream*, seja no Brasil, seja no exterior^{viii}.

Além desta conexão com outros contextos a partir da circulação do material, as ferramentas do ambiente digital potencializam também a circulação física dos artistas por outros contextos fora de Teresina^{ix}, cujo pontapé inicial, em muitos casos, parte desta divulgação em instâncias especializadas. Ainda que esta

circulação por outros contextos fora da capital piauiense exista, é um dos pontos ainda mais sublinhados pelos agentes como algo que precisa ser melhor desenvolvido.

A questão da sustentabilidade financeira é outro ponto bastante recorrente nos desafios a serem superados, não apenas no caso de Teresina, mas daqueles que vivem de música mundo afora. Assim, se é verdade o número grande de possibilidades oriundas do contexto de desmaterialização da música, algumas das principais ambivalências neste rol notável giram em torno do tópico “sustentabilidade”. Se claramente grandes dificuldades em torno do registro fonográfico, assim como a possibilidade de circulação do material, são minimizadas, auferir renda a partir da atividade artística continua a ser um grande desafio, sobretudo para aqueles agentes inseridos em segmentos culturais menos afinados com certas lógicas comerciais.

Por último, é preciso sempre sublinhar que a visibilidade num contexto marcado pela extrema segmentação dos públicos é outro grande desafio enfrentado pelos artistas que compõem o segmento musical analisado. Assim, se num passado recente a questão da visibilidade passava pela “entrada” nas principais instâncias de legitimação das indústrias culturais, como o vínculo com uma mídia ou grande gravadora e a conseqüente presença nos grandes veículos de comunicação, atualmente este tipo de estratégia não é condição obrigatória de êxito ou mesmo visibilidade, vide inúmeros exemplos de produção independentes com grandes audiências nos mercados culturais dos dias de hoje.

Uma das tentativas de explicação mais conhecidas deste novo cenário de segmentação dos públicos está no livro do jornalista estadunidense Chris Anderson (2006), o *best seller A Cauda Longa*. Via de regra, o que tem acontecido é o incremento dos mercados de nicho devido as possibilidades proporcionadas pelas novas tecnologias de comunicação e informação. A grande questão para muitos dos artistas que compõem estes mercados nos dias de hoje é justamente extravasar a barreira do nicho, e que em última análise possibilitaria o alcance da tal sonhada sustentabilidade financeira. A despeito de iniciativas com grande potencial para tal feito, este tipo de exemplo ainda não configura uma regra no contexto musical analisado, o que só demonstra os inúmeros entraves para a visibilidade ainda existente para os segmentos artísticos desta natureza, não obstante as recentes novas oportunidades advindas com o contexto de desmaterialização da música.

Considerações Finais

No presente artigo buscou-se trazer algumas considerações preliminares de uma investigação em andamento sobre o surgimento e consolidação de um segmento de *rock* autoral com feições alternativas na cidade brasileira de Teresina no século XXI. Em termos mais específicos, procurou-se abordar alguns dos principais avanços verificados no âmbito desta produção nos últimos anos, assim como dos recentes desafios rumo a uma maior sedimentação interna e visibilidade em outros contextos.

Em linhas gerais, é possível afirmar o grande avanço verificado na produção roqueira autoral da cidade tendo em vista o incremento do número de artistas atuantes, de entidades promotoras de eventos, de instâncias específicas de divulgação e legitimação, assim como de espaços de fruição para este tipo de música nos dias de hoje. A primeira consequência mais óbvia deste incremento é a formação de um corpo sólido de obras – fonográficas e videográficas – oriundas do segmento em análise, possibilitadas em grande parte pelas mudanças estruturais recentes no âmbito da produção, mediação e consumo da música.

Contudo, não se deve negligenciar ainda as grandes dificuldades enfrentadas por produções oriundas destes tipos de segmentos artísticos – distantes de grandes “centros” e menos afinados com lógicas e instâncias mais comerciais –, dificuldades estas que ficam evidenciadas principalmente nos entraves no que diz respeito à sustentabilidade financeira num contexto caracterizado pela “cultura da gratuidade” da Internet, assim como a visibilidade num mercado cultural ultrasegmentado.

No fim, e a despeito destas ambivalências verificadas, é possível afirmar que o momento atual configura uma etapa singular na trajetória roqueira da cidade, vide os exemplos de avanços citados no decorrer deste texto.

Assim, mesmo com todas as dificuldades ainda existentes para um contexto como o de Teresina produzir e circular o seu material, o incremento substancial em andamento verificado neste segmento musical aponta para um futuro interessante, sobretudo devido às oportunidades verificadas com a atual conjuntura de produção, circulação e consumo de música.

Referências

- Albagli, Sarita; Maciel, Maria (orgs) (2011). *Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social*. Rio de Janeiro: Garamond
- Anderson, Chris (2006). *A cauda longa*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Becker, Howard S. (1982). *Art worlds*. EUA: California Press.
- Bennett, A. (2008) Towards a Cultural Sociology of Popular Music, *Jornal of Sociology*, 44 (4), pp. 419-432.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século.
- Cocco, Giuseppe., Galvão, Alexander., Silva, Gerardo. (2003), *Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação*, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- Crane, D. (1992), *The production of culture: media and the urban arts*, Londres: Sage.
- De Marchi, Leonardo. (2011). “Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede”, in M. Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores.
- De Marchi, Leonardo (2006). Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v.9, n. 1, janeiro-julho 2006b, p. 121-140
- Featherstone, M. (1995), *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, São Paulo: Studio Nobel.
- Friedlander, Paul (2002), *Rock and Roll: Uma História Social*, Rio de Janeiro: Record
- Herschmann, Micael. (2010). *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Hesmondhalgh, David (1999), Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre, *Cultural Studies*, 13:1, 34-61
- Hibbett, R. (2005) What Is Indie Rock, *Popular Music and Society* 28(1): 55–77.
- Machado, Arlindo (2000). *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora SENAC
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press
- Soares, Thiago (2012). *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia
- Straw, W. (1991) Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music, *Cultural Studies*, 5 (3), pp. 368-388.
- Vicente, Eduardo. (2012). Indústria da Música ou Indústria do Disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical, *Rumores* (Online), 12 (6). Available at http://www3.usp.br/rumores/pdf/rumores12_11.pdf.
- Vicente, Eduardo. (2008), “Viva a morte da indústria fonográfica? Impasses e perspectivas em um cenário de crise”, paper presented in XVII Encontro da Compós, 2008, São Paulo.

-
- i Conforme informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <http://ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?lang=PT&codmun=221100&search=piaui|teresina|infograficos:-dados-gerais-do-municipio> Acesso em 15.09.2016
- ii Estas zonas, administradas pelas superintendências de desenvolvimento urbano, são as seguintes: Leste (29 bairros), Sul (35 bairros), Centro-Norte (40 bairros) e Sudeste (19 bairros). Conforme informações da Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação da Prefeitura de Teresina (SEMPLAN): <http://semplan.teresina.pi.gov.br/> Acesso em 15.09.2016
- iii Conforme informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <http://cidades.ibge.gov.br/painel/economia.php?lang=&codmun=221100&search=piaui|teresina|infogr%E1ficos:-despesas-e-receitas-or%E7ament%E1rias-e-pib> Acesso em 15.09.2016
- iv Caso de Gaby Amarantos, oriunda de Belém. Alguns outros projetos surgidos no âmbito do *rock* em locais longe dos grandes centros e que também conseguiram boa visibilidade na altura foram Los Porongas (Rio Branco-AC), Mini Box Lunar (Macapá-AP) e, principalmente, o Macaco Bong (Cuiabá-MT), que conseguiu a façanha de cravar numa lista da versão brasileira da revista Rolling Stone (2008) o título de melhor álbum lançado no país.
- v Além dos formatos mais comuns verificados no modelo clássico da indústria fonográfica no século XX – álbuns, *extended plays*, *singles*, *demos* e *bootlegs* –, compõem o catálogo do segmento musical analisado uma série de formatos não-especificados, comuns no ambiente digital.
- vi Considera-se suporte fonográfico sejam aqueles materiais (*long play*, *compact disc*), sejam aqueles imateriais (*wave*, mp3) (Vicente, 2012).
- vii No último caso, vale citar o álbum *Walking Alone* (2015), do grupo *Maverick 75*, gravado no estúdio Toca do Bandido, um dos principais do país, e que repercutiu de forma positiva seja no Brasil, seja no exterior. Ganhou o prêmio de melhor álbum na categoria *rock/blues* da *Akademia Music Awards*, sediada em Los Angeles, Estados Unidos, e cujo júri que escolhe os artistas premiados é composto por executivos do alto escalão e veteranos da indústria fonográfica.
- viii Alguns casos emblemáticos no período analisado na investigação foram: o grupo Validuaté em uma das edições do famoso Programa do Jô, da Rede Globo, pelo compositor Zéu Brito, o grupo *Maverick 75*, ganhando um prêmio atribuído pela *Akademia Music Awards* (2015), assim como a exibição do documentário *Deixa a Chuva Cair no Short Film Corner*, que faz parte da programação do Festival de Cannes.
- ix O caso do grupo Aloha Haole, neste sentido, é um dos mais emblemáticos dos últimos anos.