

(ANTI)TÉDIO BOYS¹ – O PAPEL DAS GRAVADORAS INDIE NA CARTOGRAFIA MUSICAL PORTUGUESA. OS CASOS DE COIMBRA, PORTO, GUIMARÃES E LEIRIA²

Luiz Alberto Brandão Moura³

Resumo

Nas próximas páginas, analisaremos relações entre práticas, produções musicais e territórios, tomando como estudo de caso quatro gravadoras indie e seus impactos em cidades em Portugal. Surgidas em diferentes épocas, Lux Records, em Coimbra; Lovers & Lollypops, no Porto; Revolve, em Guimarães; e Omnichord Records, em Leiria, operam sob éticas DIY e DIT, integrando indivíduos em suas comunidades a partir da música. Assumem o papel de transformadores do território no combate à precariedade e à falta de estrutura e de investimento em atividades culturais, além de serem, primordialmente, alternativas ao *mainstream* como forma de dar voz a movimentações no underground. São agentes ativos na revitalização e/ou adaptação de espaços para a produção e prática musical, com papel preponderante na descentralização/evolução de cenas musicais no país, sendo imprescindíveis na criação, produção e divulgação musical portuguesa. Teremos atenção ao panorama sociopolítico-cultural português ao analisarmos o contexto e as dinâmicas destes selos na criação/produção/divulgação musical e artística inovadoras, assumindo um papel chave na implantação e desenvolvimento do segmento musical indie. Verificaremos, também, como estes selos 'cooptam' influências estrangeiras misturando-as com práticas locais e reconfigurando-as como algo único e singular, 'português', mas com olhos para o mercado europeu.

Palavras-chave: Gravadoras indie. Território. Cenas musicais. Democratização. Música

(Anti)Tédio Boys⁴– The role of indie record companies in Portuguese musical cartography. The cases of Coimbra, Porto, Guimarães and Leiria

Abstract

In the next pages, we will analyze relations between practices and musical productions and territories taking as a case study four indie record companies and their impacts on cities in Portugal. Emerged at different times, Lux Records, in Coimbra; Lovers & Lollypops, in Porto; Revolve, in Guimarães; and Omnichord Records, in Leiria, operate with DIY and DIT ethics, integrating individuals into their communities with music. In addition to giving voice to underground movements, they take on the role of transforming the territory as a means of combating

¹ Uma referência, um trocadilho, com a banda conimbricense Tédio Boys, surgida no fim dos anos 1980 e considerada uma das mais influentes da história da música portuguesa.

² O presente artigo insere-se num projeto em curso, desenvolvido com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da bolsa individual de doutoramento com a referência SFRH/BD/145843/2019.

³ Ph.D. Candidate em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, Portugal. O seu trabalho centra-se nas gravadoras indie portuguesas e no seu impacto na paisagem social local entre 1982 e 2017. É mestre em Comunicação, Arte e Cultura pela Universidade do Minho e pós-graduado em Estudos Urbanos pela Universidade Nova de Lisboa. Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, iniciou a carreira como jornalista. Fala português, inglês e alemão, tendo vivido por dois anos em Erlangen, Alemanha. Atualmente reside em Lisboa, Portugal. <https://www.cienciavitae.pt//pt/6A1B-C282-B855>. E-mail: luizalberto.moura@gmail.com.

⁴ A reference and pun with the band Tédio Boys (Tediousness Boys), emerged in the late 1980s in Coimbra and considered one of the most influential in the history of Portuguese music.

precariousness, and lack of structure and investment in cultural activities. Indie labels are active agents in the revitalization and/or adaptation of spaces for musical production and practice, with a predominant role in the decentralization/evolution of musical scenes in the country, being essential in the creation, production, and dissemination of Portuguese music. We will pay attention to the Portuguese socio-political-cultural panorama when analyzing the context and dynamics of these labels in the creation and production/dissemination of musical and artistic innovations, assuming a key role in the implantation and development of the indie music segment. We will also see how these labels borrow from foreign influences, mixing them with local practices and reconfiguring them as something unique and singular, 'Portuguese', but with eyes for the European market.

Keywords: Indie record labels. Territory. Musical scenes. Democratization. Song.

(Anti)Tédio Boys⁵ – El papel de las discográficas independientes en la cartografía musical portuguesa. Los casos de Coimbra, Porto, Guimarães y Leiria

Resumen

En las próximas páginas analizaremos las relaciones entre prácticas y producciones musicales y territorios tomando como caso de estudio cuatro discográficas independientes y sus impactos en ciudades de Portugal. Surgidas en diferentes momentos, Lux Records, en Coimbra; Lovers & Lollypops, en Oporto; Revolve, en Guimarães; y Omnichord Records, en Leiria, operan según la ética DIY y DIT, integrando a las personas en sus comunidades a través de la música. Asumen el papel de transformar el territorio como medio para combatir la precariedad y la falta de estructura e inversión en actividades culturales. Además de ser, ante todo, alternativas al mainstream como forma de dar voz a los movimientos del underground. Son agentes activos en la revitalización y/o adecuación de espacios de producción y práctica musical, con un papel predominante en la descentralización/evolución de los escenarios musicales en el país, siendo imprescindibles en la creación, producción y difusión de la música portuguesa. Prestaremos atención al panorama sociopolítico-cultural portugués cuando analicemos el contexto y la dinámica de estos sellos en la creación y producción/difusión de innovaciones musicales y artísticas, asumiendo un papel clave en la implantación y desarrollo del segmento de la música indie. También veremos cómo estas etiquetas 'cooptan' influencias extranjeras, mezclándolas con prácticas locales y reconfigurándolas como algo único y singular, 'portugués', pero con ojos para el mercado europeo.

Palabras clave: Compañía discográficas indie. Territorio. Escenas musicales. Democratización. Canción.

⁵ Una referencia, un juego de palabras, con la banda de rock conimbricense Tédio Boys, que surgió a fines de la década de 1980 y se consideró una de las más influyentes en la historia de la música portuguesa.

O indie

“Há algo na música que nos incita a criar uma conexão com algum contexto maior, com algo que vá além do pedaço de plástico no qual ela veio” (BYRNE, 2014, p. 209).

Desde a sua gênese, o indie é uma ferramenta de democratização e acesso não só aos modos de produção e prática musical, como também de distribuição e disseminação destas. Gravadoras independentes na sua vertente mais ‘livre’ e soberana, as indie, são uma forma pura de democratização da música. Ao desafiar o monopólio das grandes gravadoras – aqui chamadas de majors – os selos ou gravadoras indie se desenvolveram dentro de estéticas baseadas em “mobilização e acesso” (HESMONDHALGH, 1999, p. 37), em que qualquer pessoa poderia criar um selo e fazer parte de processos de produção de música, mesmo sem treinamento ou experiência na área. Também são forças motrizes desses empreendimentos princípios vanguardistas, do trabalho em conjunto, de afetos, entre outros. Da mesma forma, o indie é intrinsecamente ligado ao território. Mesmo em tempos globalizados e conectados, uma gravadora indie é uma arma de documentação do que acontece ‘ao seu redor’, ou mesmo fomentadora de cenas musicais (BENNETT, 2004; BENNETT; PETERSON, 2004; STRAW, 2004).

Nessas cenas e através da música, territórios são (re)caracterizados de modos singulares, mostrando-se ao mundo de maneiras também únicas e tornando-se espaços onde as atividades musicais são impulsionadoras de mudanças pessoais, sociais e econômicas. É no ‘local’ onde são formadas identidades, e experiências pessoais e culturais são compartilhadas. Essas atividades passam por cima da falta de infraestruturas para a prática musical ‘não mainstream’, e acabam por gerar ambientes em que a música se torna arma para combater a falta de perspectivas (GUERRA, PAULA; MOURA, 2016; GUERRA, 2010, 2013, 2017b, a, 2018; MOURA; RABOT; MARTINS, 2020). Realidades ‘fabricadas’ que geram sentimentos de união, de comunidade entre os atores desses nichos para o enfrentamento dos problemas encontrados (BRAKE, 1980; STAHL, GEOFF, 2011). Com isso, gostos e afetos compartilhados são a fagulha que dá início a efervescências que procuram suprir regiões com novos tipos de música, inserindo-as em movimentos globais.

Caminhos metodológicos

Este artigo parte de uma pesquisa macro para uma tese de doutorado que visa estudar gravadoras indie em Portugal desde 1982 até o ano de 2017 e suas implicações socioeconômicas e primordialmente culturais no país. Tanto na tese quanto neste trabalho, procuramos combinar técnicas de recolha e de análise da informação que permitisse a compreensão em profundidade dos fenômenos em causa.

Há hoje em Portugal uma carência evidente na produção de conhecimento dentro do universo da música independente e sobre como ela é gerada e divulgada. Autores como Guerra são precursores no assunto em Portugal (GUERRA, 2010), incentivando novas formas de pesquisa (GUERRA, PAULA; MOURA, 2016; MOURA; RABOT; MARTINS, 2020). Desta maneira, as fontes bibliográficas precisaram ser complementadas por entrevistas em método bola de neve com atores dessas gravadoras, assim como fontes documentais, sejam produzidas pela imprensa ao longo desses anos, como geradas pelas próprias gravadoras e pelos agentes que gravitam e gravitaram em torno desse universo.

O indie enquanto gênero e comportamento

Desde o fim dos anos 1970, a música indie é, através da democratização de métodos de concepção musical e do empoderamento de indivíduos, um meio para localidades destacarem suas produções culturais num país ou pelo mundo (HOWELLS, 2013; MURPHY, 2015; OGG, 2009; REYNOLDS, 2009). Nela, o processo tem tanta importância quanto a própria arte (SINKER, 2009) fazendo com que o gênero fosse o primeiro a ser batizado consoante seu modo de produção (HESMONDHALGH, 1996). Desse modo, as gravadoras indie desnudam métodos de negócios e de criação musical 'automatizados' do *mainstream* (BARRACCO, 2014). Como atesta Adorno: "Fundamentalmente, a música adquire seu conteúdo de verdade social tão só por meio da oposição, mediante a revogação do seu contrato social" (ADORNO, 2011, p. 405). Estes selos são emblemáticos e essenciais na constituição de novas formas de se olhar o mercado e para dar acesso a diferentes estilos e formas de expressões musicais. São eles que ajudam, desde os anos 1980, a injetar vivacidade no mercado fonográfico com atividades de vanguarda, tornando-se modelos de combinação de trabalho e de 'amadorismo'. Autenticidade e controle total das pontas da produção são indissociáveis ao indie e fizeram dele um gênero não só musical, como também comportamental: "[o] modo

de produção determina o modo de consciência" (Wilson, 1996, apud HESMONDHALGH, p. 257).

Uma indie *label* é, nas palavras de King, "a combinação de design afiado, marketing lúdico e uma postura amplamente anti-industrial" (KING, 2012b, p. 20). Estar numa gravadora indie é ter o controle sobre o seu destino, pois o domínio dos meios de produção empodera, dá autonomia e permite a exploração de novos sons e possibilidades musicais.

[A]utofinanciado, focado nos artistas e um produto do desejo de um fã de música interessado em relacionar-se diretamente com o objeto de sua obsessão, o selo indie normalmente tem início com zero planejamento, direto de um quarto, garagem ou cama. (KING, 2012b, p. xviii).

As gravadoras indie trabalham como mediadoras do meio urbano e como vozes culturais do meio, assumindo o papel de agregadores, produtores e disseminadores; formadores de identidades e imprescindíveis no que Costa et al. chamam de "construção de uma reputação coletiva de uma cena" (OLIVEIRA, ANA; COSTA; GUERRA, 2015).

Tratam-se, sim, de representações cognitivas e referências afetivas do espaço local enquanto território de práticas quotidianas, palco de existência corrente, cenário de familiaridade, fonte de recursos táticos, sede de estratégias sociais, referência de episódios vividos ou narrados, lugar de experiências partilhadas e de sentimentos de pertença. (COSTA, 2008, p. 47).

Não são, portanto, iniciativas inauditas, mas partem de uma proposta iniciada em 1976, quando a banda Buzzcocks, de Manchester, financiou a própria gravação e distribuição do seu EP de estreia⁶ (HASLAM, 1999; KING, 2012b; LOGUE, 2015; REYNOLDS, 2005; ROBB, 2010). O movimento, inédito até então, desmistificou o processo de registro musical e incentivou o surgimento de inúmeras gravadoras⁷ a partir do fim dos anos 1970, no que se convencionou na segunda metade da década seguinte a chamar de indie (MOURA; RABOT; MARTINS, 2020). Os selos indie democratizaram o acesso à música, antes exclusivo das *majors*, criando uma

⁶ 'Spiral Scratch', EP de quatro músicas de estreia da banda de Manchester Buzzcocks foi inteiramente financiado, gravado e distribuído pelo quarteto (SIMPSON, 2017).

⁷ Depois de "Spiral Scratch", um grupo de gravadoras indie como a Rough Trade (1978), 4AD (1979), Mute (1978) e Factory (1978) surgiu na Grã-Bretanha (ASTON, 2013; KING, 2012b; REYNOLDS, 2005; TAYLOR, 2010).

linguagem, um novo jeito de comunicar e de apresentar a música ao mundo.⁸

Ao demonstrar que existiam outros métodos de se disseminar música, as gravadoras indie quebraram não só o monopólio comercial⁹ das *majors*, mas também o estético. Além do 'do-it-yourself'¹⁰ (faça você mesmo) e do 'do-it-together' (faça em conjunto), surgia o 'record-it-yourself' ('grave você mesmo') (REYNOLDS, 2005): qualquer pessoa poderia não só criar música e ter uma banda, como gravar, produzir e distribuir seu próprio disco ou de amigos. Gravadoras indie são formadas com base em uma série de crenças sobre o papel da música na vida de sociedades e de indivíduos, e em como é importante fazer da arte uma prática liberta de pré-conceitos e acessível a todos (LEE, 1995). Estes selos, como diz Lee, são articuladores culturais, mais do que simples negócios (1995, p. 14).

Além disso, o consumo desta música outorga a estas gravadoras papéis de autoridade em questões de conhecimento musical e de gosto, transformando-as em eixos de informação e de cultura. E "essa ruptura abre caminho para a fragmentação da cultura e da sociedade, em que heterogeneidade, multiplicidade, pluralidade, individualidade e fragmentação são os discursos e posições de sujeito proeminentes" (ULUSOY, 2016, p. 246).

O indie, a globalização e a pós-modernidade

Todo este panorama seria um reflexo ou indicativo da pós-modernidade? Segundo Maffesoli (1998), na pós-modernidade há uma 'divisão' dentro das grandes cidades – megalópoles, como diz o autor – em grupos e no 'recolhimento' de indivíduos dentro deles. Reconhecidos por uma maior capacidade de decisão, de consciência e de afetos, estes grupos tornam-se 'células pensantes' formadas por sujeitos com mais controle sobre o dia a dia,

⁸ Spiral Scratch teve efeito imediato no meio. Um deles foi o disco 'Smokescreen' da banda The Desperate Bicycles, também considerado seminal no que se refere à desmistificação e conseqüente democratização do acesso aos meios de produção musical. Ou como dizia na contracapa do segundo single da banda, 'The Medium was Tedium', de 1977: "Foi fácil, foi barato, vá e faça". Na mesma época, outra banda, o Scritti Politti, detalharia os custos de produção na contracapa do single 'Skank Bloc Bologna' (1978) (KING, 2012b; OGG, 2009).

⁹ Se nem todas as vendas eram altas, pelo menos algumas poderiam incomodar as majors, como o caso do Stiff Little Fingers, banda da Rough Trade que em 1979 conseguiu com seu disco de estreia vender mais de 100 mil cópias, tornando-se o primeiro lançamento puramente independente a chegar a tal marca (OGG, 2009; PARKER, 2020).

¹⁰ A cultura ou ética 'do it yourself' era inicialmente ligada às questões de pequenos concertos ou reformas caseiras, reparos feitos "sem a supervisão ou por um especialista e foi gradualmente ampliado nas décadas subsequentes para abranger uma série de práticas culturais criativas, incluindo música" (BENNETT, 2018b, p. 133).

renegando o 'individualismo da modernidade' (MAFFESOLI, 1998). Neste sentido, o indie é, sim, um fenômeno pós-moderno: de ajuntamento, de agrupamento, do 'nós' em contrapartida ao 'eu' e à individualidade moderna. "A passagem do 'eu' ao 'nós' é, com certeza, o que se pode qualificar, metaforicamente, de processo alquímico através do qual se constitui a pós-modernidade" (MAFFESOLI, 2014, KINDLE). O racional e o puramente científico dão espaço ao afeto, ao 'estar junto', a um novo tipo de consumo. Em suma, o pós-modernismo é instável, é a representação do 'eu' em identidades fragmentadas, tornando o indivíduo mais múltiplo e dono do seu destino. O indivíduo pós-moderno tem a necessidade de produzir seu próprio conteúdo para se destacar como diferente perante a sociedade e, conseqüentemente, criar seus meios para espalhar essa cultura (BENNETT, 2005; MAFFESOLI, 2014; OLIVER, 2010). Assim, a narrativa sai, segundo O'Connor, das grandes perspectivas e se divide em micropanoramas (apud BENNETT, 2005, p. 32).

Na pós-modernidade, a pluralidade de discursos e técnicas toma a vida cotidiana em detrimento de uma racionalidade única e centralizadora (HALL, 1992; MAFFESOLI, 2014). A partir do pós-guerra, o lazer assume uma expressiva fatia do cotidiano, ganhando relevância como um aspecto dominante da atividade social. Logo, a música ganha, segundo Bennett (2005), papel essencial para os jovens na propagação de ideias e contestação aos sistemas vigentes. O mundo se transformava. As relações de trabalho eram revistas – resultado de greves e revoltas trabalhistas – o tempo livre aumentava e a procura por novas formas de lazer e entretenimento também. Ao mesmo tempo, a tecnologia se aperfeiçoava e permitia novos modelos de comunicação e de bens de consumo. Representações culturais como a moda e a música tornam-se importantes meios de identificação dos indivíduos, fazendo-os se situarem dentro de grupos e/ou distanciando-os de outros (MILNER, 2009; MURPHY, 2015; OGG, 2009; SAVAGE, 1991).

Junto com o pós-modernismo, a globalização foi palco para que características locais se mesclassem a informações exteriores, na troca de experiências (como entre diferentes cenas musicais (BENNETT; PETERSON, 2004)) ou até na imigração e na adaptação de novos moradores e suas bagagens culturais em diferentes lugares. A globalização fez despertar a consciência para a diversidade e para o desejo do local em se expressar, sendo mais do que um espaço delimitado geograficamente. Torna-se um "símbolo ainda mais potente para a construção da identidade" (BENNETT, 2005, p. 69). Trata-se, no fundo, de um processo com numerosos desdobramentos e conseqüências estéticas diversas,

que se moldam conforme a forma como é absorvido. Num exemplo dado por Bennett acerca da política de adaptação que a cadeia de *fast food* McDonald's teve pelo mundo, observamos que foi preciso um ajustamento do cardápio às preferências dos paladares locais (BENNETT, 2005). É similar o que acontece com a música, na medida em que Bennett atenta para o que Roland Robertson chama de processo de glocalização: um híbrido de tendências homogeneizadoras e heterogeneizadoras, em que o glocal acontece, quando “aspectos da cultura local residual (...) se entrelaçam perfeitamente com novas formas culturais globais” (BENNETT, 2005, p. 66).

O global e o local são, na visão de McKay (1998), dois lados da mesma moeda, já que enquanto grandes empresas se expandem, perdendo o contato com a localidade e os anseios desta, indivíduos ou pequenos grupos ganham espaço para desenvolverem sua própria cultura baseada na informação que recebem em um mundo cada vez mais conectado. Ou, como afirma Maffesoli, a cultura “sabe entrar em acordo com tudo que lhe vem do exterior, o que não a impede de permanecer ela mesma” (MAFFESOLI, 1998, p. 146–147). É no território que o global se intersecta com as características regionais configurando novas formas de cultura (JANOTTI JÚNIOR, 2004). Em suma, a globalização escancara a diversidade cultural e faz a música ser polinizada em diferentes solos sob diferentes formas. Como está em Guerra:

a globalização não é um processo de supressão das diferenças – segmentação e hierarquização – mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural. (Melo, apud GUERRA, 2010, p. 193).

O Indie como um mundo da arte

Ao operarem em pequenas escalas, valorizando a produção local, gravadoras indie são como ‘sociedades cooperativas’ (MAFFESOLI, 2014), compostas por pessoas conectadas através de um ‘acordo’ não escrito, em que, como diz Maffesoli, o afeto será o cimento que as une e “em que as solidariedades se enraízam numa repartição que devolve todo seu sentido a todos os aspectos da natureza humana” (MAFFESOLI, 2014, KINDLE). Com isso, pensamos diretamente no conceito de mundos da arte de Howard Becker (1982), na medida em que para um *art world* existir, Becker determina que é preciso haver “um conjunto de pessoas cujas

atividades são necessárias para a produção dos trabalhos que aquele mundo, e talvez também outros, definem como arte” (BECKER, 1982, p. 34). A arte, enquanto ação coletiva, é produtora de atividade e desenvolve o conhecimento e o compartilhamento de saber; levanta problemáticas e reflexões sobre a realidade de localidades e faz esses coletivos agirem em torno dela (GUERRA, 2019).

Isto se traduz no ambiente do trabalho em comunidade a partir das éticas do do-it-yourself e do do-it-together, na resistência ao status quo, à precariedade, à falta de recursos e, principalmente, no desejo de democratizar a música e os meios de produção musical. Além disso, os mundos da arte são comunidades em constante mutação, o que coaduna com os processos do indie, sendo coletividades que se adaptam às dificuldades e às mudanças no contexto musical e cultural em geral (COSTA, PEDRO; GUERRA, 2016; GUERRA, 2010; OLIVEIRA, ANA; COSTA; GUERRA, 2015).

Para Becker (1982), o artista não é o centro dos mundos da arte, mas sim a comunidade. Segundo o autor, o ‘dom’ para a arte não é algo possuído pelo artista. O que existe é um ‘talento’ a ser trabalhado em conjunto. Sob esta luz, selos indie são ‘fios condutores’ de processos, no qual todos fazem parte e têm importância; afinal, a arte, como diz Becker, necessita da cooperação e envolvimento de todos no processo (apud GUERRA, 2010) e implica “numa divisão extensiva do trabalho” (BECKER, 1982, p. 13).

Juntamente com os mundos da arte de Becker, a noção de campos de Bourdieu (1993) ajuda a dar um panorama macro do indie enquanto prática artística comunitária. O cuidado aqui é para não confundir os discursos de ambos os autores, retirando de cada um os aspectos necessários para um entendimento conciso do ofício de um selo indie. Na concepção de Bourdieu (BOURDIEU, 1996), campos são ordenações em que existem conflitos entre os atores sendo compostas por processos simbólicos e de significados. Os campos são estruturas dinâmicas com hierarquias e relações de poder, aqui baseadas no conhecimento e esses notáveis disseminam o saber ao fomentar movimentações culturais, alargando o leque de opções e apresentando novas formas de música (GUERRA, 2010).

Cada campo está ligado aos outros campos por ligações económicas e simbólicas, mas possui uma certa ‘autonomia’, que se traduz, entre outros aspectos, por ‘interesses’ específicos no campo. O que se produz e o que se troca nos campos não são apenas

recursos raros como riqueza material, prestígio ou poder, mas também significado, que atribui uma identidade social aos agentes, distinguindo-os uns dos outros. (GUERRA, 2010, p. 492).

Essas coletividades são espaços articulados com regras e estruturas próprias ainda que informais. Essa noção, como diz Guglielmino, tem fundamentos em Max Weber, quando este afirma que uma sociedade não pode ser dividida apenas entre “classes econômicas e ethos” (apud GUGLIELMINO, 2014, p. 12), já que dentro desses campos desenvolvem-se outros tipos de valores – ou capital – culturais, sociais, simbólicos, além dos simplesmente econômicos.

O Indie como fomentador de cenas culturais

Sendo assim, espaços para a troca no mundo indie são criados ou reformatados dentro de bairros, cidades, metrópoles ou megalópoles; ilhas de pulsão musical, onde se dão efervescências e os participantes podem fugir do tédio, estabelecer novas amizades, criar projetos musicais e idealizar selos para captar, potencializar e disseminar essa produção musical. Por outras palavras, “[...]ugar e cultura são criados e recriados por meio do movimento e da prática cotidiana e, portanto, estão sempre em processo de transformação, enfatizando a abertura e a fluidez da cultura e do intercâmbio intercultural” (COHEN, 2012b, p. 165). Nesse contexto, Bennett & Peterson expandem o conceito de cenas, inicialmente idealizado por Will Straw (1991), para três tipos já amplamente discutidos por diversos autores: as cenas locais, translocais e virtuais (BENNETT, 2004; BENNETT; PETERSON, 2004; COHEN, 1991, 2007, 2012b; KRUSE, 1993, 2010; SHANK, 1994).

O primeiro, a cena local, corresponde mais próximo à noção original de uma cena agrupada em torno de um foco geográfico específico. O segundo, a cena translocal, refere-se a cenas locais amplamente dispersas, moldadas em uma comunicação regular em torno de uma forma distinta de música e estilo de vida. O terceiro, a cena virtual, é uma formação emergente em que pessoas espalhadas por grandes espaços físicos criam o senso de cena por meio de fanzines e, cada vez mais, pela Internet. (BENNETT ; PETERSON, 2004, p. 6–7).

Como atesta Stahl (apud FINCH, 2015), cenas podem ser vistas como sinais de vitalidade urbana e cultural de uma localidade, um reflexo da vida dos sujeitos enquanto produtores de cultura.

A importância dos selos indie se mostra também na força e expressão que determinadas localidades, ou cenas, ganham devido a eles. É nesse âmbito que os selos indie têm a ‘função’ de ordenar o espaço para que a música feita ali tenha um ambiente propício para a evolução, funcionando como catalisadores de uma cena, não apenas como produtores e distribuidores de fonogramas. É no território que o indie reconfigura influências externas e as retrabalha como meio de expressão de determinados grupos ou nichos (AZERRAD, 2001; OGG, 2009; REYNOLDS, 2005). Logo, as características dessas localidades têm fundamental relevância nessas produções, conferindo aos territórios valor simbólico (BOURDIEU, 1996) vitais para a disseminação musical. Segundo Becker (apud BENNETT ; PETERSON, 2004), estes locais podem ser uma cidade, um bar, um clube, etc. e são, como diz Crossley (2015), ‘foci’ para novas redes de contatos, pois atraem fãs e/ou interessados em descobrir novas sonoridades.

O indie ‘organizado’

Nesses ambientes, nota-se que ‘caos’ organizacional e financeiro visto nos primórdios do indie tem sido sistematicamente substituído nas últimas décadas por posturas mais profissionais. No lugar do enfrentamento ao mercado fonográfico, surgem práticas de negociação mais sustentáveis e, conseqüentemente, longevas. Em Portugal, a partir da década de 1990, ou “a era em que nasceu a indústria fonográfica” no país (Rui Miguel Abreu, apud FERREIRA ; CLÉRIGO, 2015), aparecem novas gravadoras dispostas a fazerem das suas localidades polos de expansão e disseminação de formas musicais, “abrindo mais espaço para a produção artística” (GUERRA, 2010, p. 254).

Gradualmente, a gravadora indie torna-se mais sustentável pelo entendimento das suas capacidades de investimento e de penetração na indústria fonográfica. Operam em escalas menores, são flexíveis e capazes de se adaptar mais rapidamente ao mercado. Convivem com as *majors*, mas permanecem fiéis e próximas dos seus nichos e territórios, procurando manter-se em funcionamento através da gestão 360^{o11} dos seus artistas. Nesse contexto, não é incomum o envolvimento do poder público com o meio indie, visto como representante direto da música local. A gravadora indie será, então, usada como ferramenta de marketing

¹¹ Significa a administração de um empreendimento de forma mais abrangente. No caso dos selos indie, isso significa expandir negócios para o agenciamento de artistas, promoção de eventos, criação de espetáculos, etc.

para a exposição do território como núcleo cultural, produtor e promotor de diversidade musical e artística. Os selos indie são forças econômicas que já não podem ser desprezadas, pois criam empregos e percentualmente já são mais representativas no mercado que as grandes gravadoras (“Wintel – WIN”, 2018, p. 34).

O indie em Portugal

Porém, se nos primórdios do indie o que sobrava era a inabilidade dos negócios, a liberdade artística promovida pelos selos foi vital para o desenvolvimento do gênero. Assim, o ano de 1982 é paradigmático para a música portuguesa. Para Cortez Pinto foi ‘ano de encerramento do rock em Portugal’ (2015, p. 111), porém, representa na verdade uma virada dentro de um mercado que apresentava severa saturação. O advento da Fundação Atlântica¹², a primeira indie de fato do país, muda a percepção de como a música poderia ser produzida em Portugal. Se não existia espaço nas *majors*, as indie criaram condições para novos artistas sendo vitais e virais para que a música portuguesa se tornasse o que é hoje: uma força cultural, um produto fundamental para a economia local e de exportação para Europa. Nessa matéria, foi também um fator impulsionador a necessidade ideológica de fazer frente à ‘dominação’ econômica e cultural do eixo Lisboa-Porto e, mesmo dentro dessas cidades, promover posturas antiestablishment. Se a dependência econômica da capital era inevitável num primeiro momento, seria possível existir musicalmente à margem dela, graças a essas produções. Assim, localidades menores desenvolvem sonoridades originais, autênticas e destacadas da capital, como Braga, Barcelos, Coimbra, Caldas da Rainha, Leiria, entre outras, além de bairros dentro da capital (BRANCO, 2019; GUERRA, PAULA; MOURA, 2016; GUERRA, 2010, 2013; HENRIQUES, 2018; MARTINS, 2013; “MEMÓRIAS...e outras coisas...: O ROCK EM PORTUGAL 1980-1989”, 2011; MOURA; RABOT; MARTINS, 2020). Portanto, o indie proporciona, como exemplifica Ogg no caso britânico, “uma forte crença de que as bandas que vinham de fora de Londres não precisavam mais se mudar para lá para ter uma carreira” (OGG, 2009, p. 353). A inevitabilidade de se criar um universo próprio foi propulsor de um esquema de auto gerenciamento e a organização de espaços para uma música autônoma (OGG, 2009), sendo a descentralização a chave para a democratização (HESMONDHALGH, 1996, 1999).

¹² Mais informações sobre a Fundação Atlântica em: <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/topicos/editores/1018-fundacao-atlantica>. Acessado em 10/01/2017.

Em Portugal, as transformações no meio fonográfico coincidem com crises e viragens socioeconômicas. Da austeridade no fim dos anos 2000, a partir da segunda metade dos anos 2010, o país recebe mais turismo e se transforma num dos destinos mais procurados pelos vizinhos europeus¹³. A retomada econômica permitiu que tanto o poder público quanto artistas e líderes culturais repensassem os centros urbanos portugueses, alçando Portugal a uma imagem mais moderna culturalmente aos olhos do continente (GUERRA, 2017b).

Os casos da Lux Records, Lovers & Lollypops, Revolve e Omnichord Records

Dentro dessa contextualização, importa agora nos voltarmos para as quatro gravadoras que compõem nosso objeto de estudo. As produções destas iniciativas impactam diretamente no desenvolvimento cultural e urbano onde se inserem. São empreendimentos que, através da música, tornam visíveis comportamentos, valores e o conhecimento, que são o cerne desses grupos sociais (MARTINS, 2015). E segundo Lopes:

Este tipo de estrutura, que agrega gravação, edição, agenciamento e demais necessidades de uma editora, não é inédito. Surge como consequência das novas formas de organização, mais próximas, mais comunitárias, criadas perante a nova realidade da indústria musical. O que faz a diferença é a personalidade que sobressai nestas micro comunidades. (LOPES, 2017b).

Territórios têm histórias a serem compartilhadas que importam pelas suas memórias e patrimônio cultural. E essas expressões, por mais circunscritas que sejam, estão sempre enquadradas num contexto global (MIGUEL, 2018).

Lux Records – “De Coimbra para o mundo”

Surgida em 1995 em Coimbra, a Lux Records é uma das gravadoras mais emblemáticas do país e tem seu nome conectado diretamente com a cultura na cidade. Se, nos anos 1980, Braga abrigou a primeira cena (ou micro-cena) fora do eixo Lisboa-Porto,

¹³ Mais em

http://www.turismodeportugal.pt/pt/Turismo_Portugal/Mercados_Estatisticas/Paginas/default.aspx. Acessado em 23/03/21.

a partir dos anos 1990 é em Coimbra (a 176km de Lisboa) que o interior do país começa a se destacar¹⁴.

Em Coimbra, os primeiros grandes dinamizadores, ainda no fim dos anos 1980, foram a banda M'As Foices (mais tarde, É M'as Foices), de 1989, e a Rádio Universidade de Coimbra (RUC)¹⁵, criada em 1986 (ABREU, 2013; MARTINS, 2013; OLIVEIRA, JOAQUIM, 2014). Porém, a fagulha liberada naquele momento só se torna um incêndio pouco depois, em 1989, com o aparecimento do Tédio Boys. Como o nome jocosamente sugere, a banda era uma crítica à monotonia e marasmo de uma Coimbra conservadora¹⁶. A banda representava uma atividade “marginal, delinquente e transgressiva” (MIGUEL, 2018) e, de algum jeito, revivia os tempos de contestação ao Estado Novo fomentados pelos movimentos estudantis nas décadas de 1960 e 1970, principalmente (RÉQUIO, 2016).

A ebulição provocada pelo quarteto abriu portas e inspirou projetos musicais em Coimbra, mas foi a partir da Lux Records que a produção local pôde fazer-se ouvida pelo país. O selo provou que não era preciso *ser ou estar* em Lisboa ou no Porto para ter voz no cenário musical português. “[E]ste cosmopolitismo cultural estruturou a paisagem urbana de Coimbra (...) moldando toda uma estética e expressão artística contra o aborrecimento e a estagnação sentida localmente” (MARTINS, 2013, p. 47). A história da Lux Records confunde-se com a da música de Coimbra das últimas décadas, tendo editado¹⁷ alguns dos nomes mais sonantes da música portuguesa, como Belle Chase Hotel¹⁸, Sean Riley & The Slowriders, The Legendary Tigerman, além do Tédio Boys. O selo absorve a intensa e desorganizada movimentação local (ABREU, 2013) e torna-se um farol para uma agitação artística, sendo agregadora de uma cena e notabilizando-se a partir dela (KRUSE, 2010). Com o Tédio Boys, Coimbra se transformava, uma nova cartografia se moldava (LOPES, 2014) e bandas e fãs viam na Lux Records um caminho possível para existir. Porque, “o grande incentivo é o ‘primeiro disco’. Ter alguém para lançar o primeiro

¹⁴ Um fator pode ser devido à música disseminada pela gravadora bracarense Facadas na Noite ser de cunho experimental, portanto, de alcance popular limitado.

¹⁵ <https://www.ruc.pt/>. Acessado em 28/03/21.

¹⁶ Além de um trocadilho com o ‘movimento’ Teddy Boys, visto na Inglaterra entre as décadas de 1950 e 1970 associada com o rockabilly estadunidense.

¹⁷ Discografia em https://www.discogs.com/pt_BR/label/56172-Lux-Records?sort=year&sort_order=asc. Acessado em 26/03/21.

¹⁸ ‘Fossanova’, do Belle Chase Hotel chegou a ter cerca de 10 mil cópias vendidas, em uma parceria com a Norte Sul, subsidiária da Valentim de Carvalho, uma major portuguesa, num movimento que é comum no indie português: a cooperação entre esses selos e grandes empresas.

disco. Só toca se tiver um disco, só passa na rádio se tiver um disco, uma demo” (Rui Ferreira apud GIGAS, 2018).

Apesar de sempre ter tido o nome atrelado quase indissociavelmente à figura do manager Rui Ferreira, a Lux Records foi uma iniciativa de António Cunha (falecido em 2012), fundador da Kaos Records, gravadora conimbricense mais afeita aos sons eletrônicos. Cunha, agitador cultural e sócio da discoteca Fuga, desejava registrar a movimentação juvenil musical de Coimbra que não se encaixava na proposta da Kaos (GUERRA, 2010, 2013; MARTINS, 2013). Para cuidar da Lux Records, em 1995, Cunha convidou Rui Ferreira¹⁹, na época programador da RUC,²⁰ que acabou se tornando também empresário de muitas bandas do selo²¹, fazendo deste convívio e afeto pedra fundamental da gravadora (BRANDÃO; GUERRA; SARROUY, 2019; HENNION, 2011; MAFFESOLI, 1998, 2014). “A Lux teve a sorte de ter à disposição [bandas] e perto, que é algo que eu gosto (...). Prefiro que as pessoas venham falar comigo, sentar e tomar um café e discutir negócios” (Rui Ferreira, apud PINTO, 2020). Descrito pelo músico local Paulo Furtado²² como ‘caçador de talentos’, Rui Ferreira idealizou, ainda, em 2017, o festival Lux Interior, com edições regulares²³. E “sob a sua gestão, a instituição musical [Lux Records] e o festival participam na construção da identidade conimbricense” (“Rui Ferreira e o Rock: 21 anos de história culminam com Festival Lux Interior”, 2017). Também em 2017, abriu a Lucky Lux, loja de discos no centro de Coimbra que, além que preencher uma lacuna na cidade, permitiu a Ferreira “viver de música a todo tempo” e às bandas, um ponto de venda de álbuns (Ferreira apud FARINHA, 2017).

A trajetória da Lux Records foi uma ‘congregação’ de jovens de Coimbra em torno do selo na base do trabalho colaborativo e do network (BECKER, 1982; CROSSLEY; BOTTERO, 2015; MARTINS, 2013). O ‘do-it-together’ se dá na participação ativa de uma parcela da população da cidade para que a cultura musical underground ganhasse espaço. Por mais que a Lux Records seja até hoje um

¹⁹ Na época, Rui já tinha em mente dois lançamentos que envolviam bandas ‘alternativas’ da cidade: uma coletânea da própria rádio e a estreia do duo António Olaió & João Taborda, o disco LoudCloud. Um outro lançamento seria o segundo longa do Tédio Boys, Outer Space Shit, que acabou não saindo pela Lux Records, mas pela Elevator Music, também em 1995. Apesar de serem ambos ligados em uma ‘mitologia’ conimbricense, a Lux Records só vai editar um disco, (um EP), da banda somente em 2000. Mas, devido ao episódio, Rui optou por nunca utilizar o número de catálogo CD03, que seria destinado ao fonograma.

²⁰ Emissora em que até hoje Rui possui um programa de versões, o “Cover de Bruxelas”.

²¹ Para auxiliar no agenciamento de bandas, Rui cria a Subotnik, uma subsidiária da Lux Records, para “potencializar o contexto musical local” (GUERRA, 2010, p. 535).

²² Músico que fez parte do Tédio Boys e hoje assina pela alcunha de The Legendary Tiger Man.

²³ Em 2020 e 2021 o festival não pôde ser realizado devido à pandemia da Covid-19.

projeto de um homem só (calcado no 'do-it-yourself'), sem a "comunhão", que se deu muitas vezes de forma gratuita, a gravadora talvez não tivesse conseguido a exposição que teve (MAFFESOLI, 2014).

Lovers & Lollypops – “Nascida em Barcelos, crescida no Porto e a crescer pelo mundo”²⁴

A Lux Records, assim como todas as gravadoras surgidas na virada da popularização da internet, foi, ao longo das duas décadas seguintes, moldando-se em um projeto multifacetado. (MILNER, 2009; MURPHY, 2015; WITT, 2015). A expansão da internet e a troca de arquivos em formato MP3, ocorreram em mudanças significativas na música, resultando em uma 'nova' desmaterialização e em uma democratização jamais vista. Ao mesmo tempo que proporcionou espaço para qualquer pessoa registrar e disseminar música, a internet também impôs o desafio de sobreviver num mercado com o suporte físico desvalorizado e, portanto, com menos valor direto agregado (WITT, 2015). Neste cenário, a retração de investimento das *majors* era previsível. Um reflexo claro desse movimento é que se existiam 14 grandes gravadoras quando surgiu a londrina Rough Trade²⁵, dos selos mais icônicos da história, no fim dos anos 1970 e um dos marcos da indie, elas passaram a apenas três, as *Big Three*²⁶ (KING, 2012b; OGG, 2009; REYNOLDS, 2005).

Então, ao mesmo tempo em que se deparavam com um espaço nunca visto, tudo o que as gravadoras *indie* tinham era um produto que agora se disseminava gratuitamente pela internet. Consequentemente, os selos indie se viram 'obrigados' a serem mais profissionais e avançar para outras áreas como a promoção de eventos e agenciamento (GUERRA, 2010, 2013). Dentro desse 'inaudito' projeto de trabalho (uma consolidação de um movimento que já vinha dos anos 1990), as gravadoras indie perceberam que a gestão 360° era uma necessidade, passando a investir em novos modelos de negócios para sobreviverem, no caso

²⁴ Apud PORTULEZ, 2017.

²⁵ A Rough Trade surgiu primeiro como uma loja em 1976, tornando-se um selo dois anos depois. No seu catálogo estavam bandas como The Smiths, Aztec Camera, Stiff Little Fingers, Feelies, Scritti Politti, Cabaret Voltaire, Robert Wyatt, Pere Ubu, Fall, Young Marble Giants, Wire, Jonathan Richman, Horace Andy, James, Galaxie 500, Pop Group, The Go-Betweens, Bill Laswell, Beat Happening entre outros. Também foi emblemática no que se refere aos negócios no meio indie sendo precursora na união entre principais gravadoras indie britânicas na distribuição para lojas de discos como a Rough Trade Distribution e depois o Cartel. "Depois de passar por uma gloriosa história de ascensão e queda, venceu batalhas judiciais, superou a concorrência indie americana e reergueu-se na segunda metade dos anos 1990" (GUERRA, 2010)

²⁶ São elas: Universal Music Group, Sony Music Entertainment and Warner Music Group

das locais, à grave crise econômica em Portugal na segunda metade da década de 2000²⁷.

Nesta conjuntura, a Lovers & Lollypops, criada em 2005, se torna das mais influentes da safra de selos do novo século. “Houve um momento em que aconteceu uma virada para uma nova vaga na música independente, há cerca de 12, 10 anos. Foi o surgimento da Lovers & Lollypops” (João Modas, promotor, Pointlist, apud PORTULEZ, 2017). A ideia surgiu após Joaquim Durães estudar por uma temporada em Barcelona, Espanha, onde teve contato direto com a cena indie local. De volta a Barcelos, (cerca de 320 km de Lisboa), sua cidade natal, decidiu criar algo similar (PORTULEZ, 2017).

A Lovers & Lollypops é fundada no Porto²⁸ (então residência de Joaquim e de seu sócio, Márcio Laranjeira, que se juntou logo em seguida) e se torna uma das grandes impulsionadoras não só do mercado indie, mas da música portuguesa contemporânea em geral. Com a implementação de novas ideias e estratégias para o setor, acabou por virar sinônimo de vanguarda no mercado fonográfico local (PORTULEZ, 2017). Para tal, a Lovers & Lollypops se baseia em um conceito primal para iniciativas do gênero: a reinvenção.

Começou por veicular CD-Rs²⁹ de forma quase artesanal, a preços acessíveis, com o intuito de escoar a produção musical do seu ‘microcosmos’ (PORTULEZ, 2017). Nas palavras de Joaquim Durães, “havia um pensamento muito claro de dar voz a bandas que não tinham possibilidades. Ou pelo menos organizar numa estrutura todos esses artistas e pessoas, conectá-las e que juntos tivessem uma oportunidade”³⁰. A gravadora sobreviveu aos anos de crise devido a um nicho atento e fiel em torno dela, quase como uma bolha³¹.

Em 2011, uma das iniciativas da Lovers & Lollypops foi a criação de um ‘passe social’³², que por 25 euros permitia assistir a shows de 12 bandas no Porto à escolha, dinamizando a cena local em tempos de crise, não só para as bandas, como para bares, clubes e demais espaços (“Produtora Lovers & Lollypops lança ‘Passe Social’ para acesso a concertos a metade do preço normal”, 2011). Em 2020,

²⁷ Mais em <https://observador.pt/especiais/crise-castigo-longa-estagnacao-da-economia-portugal/>. Acessado em 16/05/2016.

²⁸ Pouco mais de 300km afastada da capital Lisboa.

²⁹ Mais em <https://support.duplication.cdbaby.com/hc/en-us/articles/205394688-What-is-the-difference-between-a-CD-and-a-CD-R->. Acessado em 28/03/21.

³⁰ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal.

³¹ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal.

³² Para mais informações: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/produtora-lovers-lollypops-lanca-passe-social-para-acesso-a-concertos-a-metade-do-preco-normal_n498083. Acessado em 15/03/2021

criou o Clube Lovers & Lollypops³³, que dá acesso a material exclusivo (discos, cassetes, shows online, etc.) das bandas do catálogo para os assinantes (ALMEIDA, 2020). Numa ação semelhante ao que a banda inglesa Radiohead praticou com o disco *In Rainbows* (NEY, 2007), de 2007, ficou disponibilizado por um período de tempo (entre abril e março de 2020) todo o catálogo para quem quisesse adquirir discos do selo através do pagamento do valor que desejassem. Os lucros visavam colmatar os impactos sofridos pelo setor devido a pandemia de Covid-19 e a falta de espetáculos³⁴. Ainda, uma rádio comunitária está em vias de ser inaugurada para dar ainda mais amplitude a artistas e atores do meio. Além disso, a Lovers & Lollypops mantém subsidiárias como a Tapes She Said, para edição de fitas cassetes, e a Em Bruto, voltado para a música eletrônica e experimental (DUARTE, 2015; “Em Bruto: Uma Nova Editora”, 2019; “Em Bruto: uma residência que vai dar origem a um novo braço editorial da Lovers & Lollypops”, 2019).

Não se pode esquecer a ligação com Barcelos, fato que se comprova com a fixação do festival Milhões de Festa³⁵ na cidade desde 2010, evento que conta com o apoio da prefeitura local entre outras empresas da região³⁶ (“A Lovers & Lollypops faz nove anos e quer comemorar connosco | Música | PÚBLICO”, 2014). A expansão da Lovers Lollypops gerou, desde 2014, outro festival, o Tremor, no arquipélago dos Açores³⁷. Esses eventos estimulam o turismo, impulsionam a economia local e criam laços tanto da gravadora, quanto das bandas, com os territórios. Além disso, os colocam como pontos de referência entre os festivais de verão em Portugal. No fundo, tratam-se de maneiras de gerenciar a música indie, que “vieram trazer uma janela de oportunidades ao mercado editorial independente, permitindo a sua atual reafirmação” (GUERRA, 2010, p. 362). Assim, é importante notar que:

a maneira como a nova cena musical portuguesa se organiza ao longo do país, desenhando ‘novos centros de gravidade de um movimento emergente que tende a generalizar-se’. É o caso das editoras discográficas Lovers & Lollypops do Porto e a Omnichord Records de Leiria, destacadas pelos princípios voluntaristas e de cooperação cultural entre os grupos e as cidades onde se localizam. (CAPPELLETTI, 2014).

³³ As primeiras vendas foram revertidas para instituições humanitárias da cidade do Porto. Para mais informações: <https://www.loversondollypops.net/pt/>. Acessado em 10/01/2017.

³⁴ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal.

³⁵ Mais informações sobre os festivais. Milhões de Festa e Tremor em: <https://www.loversondollypops.net/pt/#producoes>

³⁶ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal.

³⁷ Arquipélago no Oceano Atlântico pertencente a Portugal, cerca de 1500km a oeste de Lisboa. Mais em <https://portal.azores.gov.pt/>. Acessado em 26/03/2021.

À esteira do trabalho da Lovers & Lollypops, um cenário de bandas e atores se expandiu exponencialmente nos últimos anos e se descobriu importante e participativo dentro da economia local. Assim, “a quantidade de artistas e nova música e novas ideias que surgem daria para preencher nosso calendário nos próximos cinco anos”³⁸. Esse quadro desenvolve-se a partir de uma intensa troca com o território e a tentativa de atenuar a falta de infraestrutura local. Segundo Durães, “só depois alguns locais começaram a perceber que havia um público novo que estava interessado nesse tipo de música que nós estávamos a promover e nos deu mais espaço e aí começou o rastilho ou pelo menos começaram a entender que havia algo consistente para trabalhar”³⁹. Com isso, e similarmente ao que aconteceu com a Lux Records, uma comunidade ‘abraçou’ a causa do selo, tornando-se agentes disseminadores do que a gravadora produzia, formando redes de network e de ajuda mútua. (BECKER, 1982; CROSSLEY, 2015; GUERRA, 2010, 2013; MOURA; RABOT; MARTINS, 2020).

A ligação entre os atores nessas comunidades acaba por se tornar sólida – ainda que esses membros convivam com outras comunidades, sejam fluidos – e se caracteriza pela ação em conjunto, pelo ‘estar-junto’. Os valores que a música indie possuem são gerados pelo que a envolve: o modo de produção (o DIY e o DIT), o sentimento de coletividade, o sentimento de contestação, entre outros (MAFFESOLI, 1998, 2014).

Revolve – A transformação nos hábitos de uma cidade

Próximo ao Porto, em 2009, com vistas a dinamizar a atividade cultural quase incipiente em Guimarães, surge a promotora de eventos Revolve. A intenção era transformar o cenário musical da cidade promovendo shows e similares valendo-se de espaços não propriamente direcionados para a prática musical, como tascas e pequenos restaurantes, numa lógica de revitalização e valorização de espaços (GUERRA; BITTENCOURT, 2017). Assim, a Revolve torna-se responsável por festivais, como o Mucho Flow e o Vai-m’ à Banda⁴⁰ (entre outros já descontinuados), cujo mote era (e é) a integração com pequenos estabelecimentos locais. Baseado no trabalho colaborativo (BECKER, 1982; CRANE, 1992), no *ethos* ‘punk’ do ‘do-it-yourself’ e do ‘do-it-together’ (DALE, 2009, 2010; STAHL,

³⁸ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal.

³⁹ Joaquim Durães, manager, Lovers & Lollypops, em entrevista pessoal

⁴⁰ Mais informações sobre os festivais Mucho Flow e Vai-m’ à Banda em <https://rvlv.net/>

GEORGE, 2009) juntos culminam no fazer pela cidade, tendo Guimarães como palco (NETO, 2019; OLIVEIRA, ANA; COSTA; GUERRA, 2015; OLIVEIRA, ANA; GUERRA; COSTA, 2016).

O trabalho da promotora incentivou o surgimento de bandas, integrando-as através de concertos na cidade com artistas de outras localidades. Nesse cenário, em 2014, a Revolve irrompeu também como uma gravadora, incentivada pela demanda para a edição de discos destes novos artistas locais⁴¹:

em Guimarães não havia concertos. Íamos muito ao Porto ver as cenas da Lovers e decidimos fazer alguma coisa na cidade. Começamos a marcar concertos. O primeiro foi até em parceria com a própria Lovers & Lollypops. (Miguel de Oliveira *apud* SALGADO, 2020).

Com o tempo, as ações da Revolve modificaram costumes da população notívaga vimaranense. No início, os primeiros espetáculos do selo/promotora precisavam ser agendados para horários já pela madrugada, como três da manhã, sendo transformado aos poucos:

Passou tanto tempo sem acontecer algo em Guimarães que as pessoas estavam adormecidas. Não estavam interessadas. Era muito difícil convencer alguém a ir às dez e meia ao invés de beber cerveja no sítio de costume, pagar um bilhete para ver um concerto. Por isso tínhamos que os outros fechassem para termos público. Porque não tinham para onde ir. (Miguel de Oliveira, 2020, SALGADO).

Com isso, Guimarães é hoje uma cidade modificada. De única produtora, a Revolve viu nascer durante os 12 anos de existência outras similares que ajudam a avivar o panorama artístico da 'Cidade Berço'⁴²: "uma cidade completamente diferente de quando começamos" (Miguel de Oliveira, *apud* SALGADO, 2020). O cenário mais aquecido motivou o surgimento de projetos musicais com destaque no cenário nacional, como o Toulouse⁴³, também do catálogo da Revolve.

A relação direta com o território se destaca, ainda, com os já mencionados Mucho Flow e Vai-m' à Banda. O primeiro surge para colocar a cidade no percurso dos festivais de verão em Portugal a partir de 2013. Com o evento, a Revolve ocupa e leva público a

⁴¹ Rui Dias, manager, Revolve, em entrevista pessoal.

⁴² Guimarães é chamada de 'Cidade Berço' de Portugal, pois foi onde nasceu D. Afonso Henriques que viria a ser o primeiro rei de Portugal. Mais em <https://www.visitportugal.com/pt-pt/destinos/porto-e-norte/73742>. Acessado em 26/03/2021

⁴³ Mais informações sobre a banda Toulouse em: <http://rvlv.net/toulouse/>. Acessado em 28/06/2021.

espaços inusitados da cidade, como um antigo edifício abandonado pertencente à CTT⁴⁴. O Mucho Flow é um meio de dar visibilidade para uma série de bandas locais, que não encontravam em Guimarães um circuito montado que as suportasse. Já o Vai-m' à Banda é um evento ao ar livre⁴⁵, gratuito, que acontece pelas ruas de Guimarães, sempre tendo uma tasca⁴⁶ local como referência, ajudando a divulgar e a preservar esses estabelecimentos. O festival provoca uma 'peregrinação' por Guimarães, que parte do centro, passa por alguns bairros e volta para a baixa da cidade. Em suma, "o Vai-m' a Banda tenta mostrar o que de mais tradicional, típico e genuíno há em Guimarães. Isso vê-se e acaba por atrair tanto pessoas de Guimarães como de fora" (NETO, 2019). Com o suporte da prefeitura local, ambos marcam também uma tendência das gravadoras indie do novo século, que se traduz na negociação com grandes empresas e o poder público. A visão mais coadunada com os novos tempos leva esses jovens empreendedores a lidar melhor com os apoios e as cobranças por resultados que vêm com eles (OGG, 2009). Além disso, é uma marca do afeto e do trabalho colaborativo da gravadora que opera conjuntamente com seus fãs (HENNION, 2002; MAFFESOLI, 1998, 2014).

Omnichord Records – 'Leiria é a melhor cidade do país para se viver'⁴⁷

Vem de Leiria, na região central de Portugal, cerca de 140km ao norte de Lisboa, a quarta e última gravadora indie usada como estudo de caso neste trabalho, a Omnichord Records. Tendo como inspiração a cena indie de Manchester dos anos 1980 e 1990, que teve na Factory Records o maior expoente, a Omnichord surgiu em 2012, bebendo também na fonte das movimentações musicais vivenciadas e vistas pelo seu manager, Hugo Ferreira, em Reykjavík, capital da Islândia⁴⁸, numa conjuntura semelhante à que originou a Lovers & Lollypops anos antes. Somado a essas influências foi também crucial o cenário musical existente em Leiria e as pequenas movimentações entre os jovens (e até crianças) locais.

⁴⁴ Empresa pública de correios portuguesa. Mais em <https://maisguimaraes.pt/mucho-flow-ocupa-edificio-dos-antigos-correios/>. Acessado em 26/03/2021.

⁴⁵ O público usa pulseiras que garantem uma passagem de ida e volta para outros pontos da cidade, onde estão localizadas outras tascas participantes do evento, e em que podem assistir à *shows* do festival.

⁴⁶ Pequenos restaurantes de comida tradicional portuguesa.

⁴⁷ Em <https://www.regiaodeleiria.pt/2013/04/omnichord-records-o-pais-precisa-de-ouvir-o-que-esta-a-acontecer-em-leiria/>. Acessado em 26/03/2021.

⁴⁸ Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

Nesse ambiente, a Omnichord atua combinando a produção de arte e cultura com educação e novos modos de se enxergar essas atividades, e proporciona a indivíduos locais a possibilidade de exercerem o ofício de ser músico com profissionalismo e liberdade.

Assim como Rui Ferreira, da Lux Records, Hugo é 'cria' da Rádio Universitária de Coimbra (a 76km de Leiria), onde estudou e desenvolveu o desejo de estar ligado intimamente com a música, mesmo não sendo um musicista⁴⁹. Aqui encontramos ecos em Bennett quando observamos as ações da Omnichord na sociedade leiriense: "o objetivo não é mais a demanda coletiva por uma mudança no sistema, mas uma reivindicação informal por um espaço de existência como pessoa singular ('ser diferente'), autêntica ('ser eu mesmo') e soberana ('ser o que eu quero ser')" (Ferreira, apud BENNETT, 2018, p. 10). E, como observado anteriormente, o surgimento da Omnichord impulsionou a aparição de bandas locais, num efeito de 'bola de neve' criativo pela região. A gravadora foi o catalisador de um ambiente de autoajuda, de descoberta e de exploração do território como palco para atividades culturais, músicas e educacionais, como num 'mundo da arte' (BECKER, 1982; COSTA, PEDRO; GUERRA, 2016; MCANDREW; EVERETT, 2015).

A 'pedra fundamental', foi uma das bandas mais emblemáticas do selo, o First Breath After Coma⁵⁰, que chamou a atenção de Hugo Ferreira, após vencer um concurso promovido pela associação cultural Fade in⁵¹ (da qual Hugo fazia parte), em 2012, em colégios da região. A partir desse momento, a ideia de uma gravadora que pudesse alavancar projetos de artistas locais ganhou força⁵².

A Omnichord Records é, junto com a Lovers & Lollypops e a Revolve (GONÇALVES, 2020), um dos expoentes da profissionalização da música indie em Portugal. Um dos preceitos primordiais do selo é promover a ideia de que a cultura do país não deve ficar centrada em Lisboa e que 'o fazer próximo' em uma pequena localidade é "mais fácil e prazeroso do que num grande centro⁵³. É um trabalho de 'dentro para fora', fazendo de Leiria um polo de arte e produção musical baseado na troca de experiências, na liberdade artística e na rede de conexões (CROSSLEY, 2015; CROSSLEY; BOTTERO, 2015). "Se não se é suficientemente bom numa terra, não

⁴⁹ Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

⁵⁰ Mais informações em: <https://omnichordrecords.com/pt/artistas-2/first-breath-after-coma-2/>. Acessado em 13/03/21.

⁵¹ Mais informações sobre a Associação Cultural Fade In em: <https://fadeinaacultural.com/>. Acessado em 28/06/2021.

⁵² Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

⁵³ Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

vale a pena ir para o país ou para o mundo. É nas cidades que se carregam forças e que se criam bases para uma carreira duradoura e sustentada no país”. (Ferreira, 2019, apud CORREIA).

A sustentação de uma cena (e dos negócios) aos olhos de Hugo Ferreira, passa pela ‘renovação’ de público, tanto para criação ou mesmo enquanto fã, sendo projetos comunitários e educativos uma das bases do trabalho da gravadora. Segundo ele⁵⁴, a contrapartida social é também uma forma de criar audiências e/ou novos projetos musicais. Como é o caso do projeto ‘Música Omnipresente’⁵⁵ em que artistas do selo atuam na orientação musical de crianças de escolas públicas da região do 1º e 2º ciclo. A ideia, lançada em 2019, pretende atingir nos próximos anos 15 mil alunos da rede educacional de Leiria e arredores.

Além disso, a Omnichord é responsável ou tem participação direta em diversos eventos que acontecem regularmente na cidade como os festivais A Porta, Entremuralhas⁵⁶, Clap Your Hands Say Fest, e o itinerante Mapas,⁵⁷ que leva shows por diversas partes da região em um ônibus adaptado para a prática musical. Ainda, há a parceria com a Gig Club⁵⁸ para uma plataforma online para shows por *live streaming* chamada ‘Play it Safe, Stay Home’ que visa ajudar artistas sem rendimentos devido à pandemia da Covid-19.

A Omnichord representa um dos pontos de viragem na música local, no sentido de uma nova abordagem, um jeito mais profissional de olhar a música independente, sem abrir mão de ideologias e sem descuidar do local, do carinho pelos artistas, tendo como uma das suas metas, a difusão internacional. (Hugo Ferreira, apud *“Omnichord Records projeta novos artistas nacionais na Europa a partir de Leiria”, 2017*).

Como mencionado, a difusão internacional é uma das metas da gravadora. Hugo Ferreira é também um dos fundadores e é o atual presidente da Why Portugal⁵⁹, plataforma que conta com o apoio do governo português e criada para dinamizar o acesso de artistas portugueses a palcos, feiras, exposições, entre outros, pela Europa

⁵⁴ Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

⁵⁵ Mais informações sobre o projeto ‘Música Omnipresente’ em: <https://omnichord.pt/musica-omnipresente/>. Acessado em 28/06/2021.

⁵⁶ “Leiria é conhecida pelo castelo, quase ninguém ia lá. A cidade vivia ‘de costas’ para o castelo. Muita gente foi pela primeira vez no Entremuralhas” (Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records in SALGADO, 2020)

⁵⁷ Informações sobre os eventos A Porta, Entremuralhas, Clap Your Hands Say Fest e Mapas em: <https://omnichord.pt/>. Acessado em 28/06/2021.

⁵⁸ Mais em <https://www.thegig.club/>. Acessado em 21/03/2021.

⁵⁹ Mais informações em: <https://whyportugal.org/>. Acessado em 21/03/2021.

e pelo mundo. O ponto alto dessa exposição foi o Eurosonic⁶⁰, feira de música que acontece anualmente na cidade de Groningen, Holanda, quando em 2017 teve Portugal como *country focus* e contou com apresentações de mais de duas dezenas de artistas portugueses pela cidade holandesa (BELANCIANO, 2017b, c, a; JUDAS, 2017; LOPES, 2017a) A gravadora recebeu, ainda, o prêmio 'FIVEUNDERFIFTEEN' em 2017, como uma das 15 gravadoras europeias mais inspiradoras com menos de 15 anos pela IMPALA⁶¹.

Combinar negócios com a paixão pela música é o *leitmotiv* da Omnichord e das demais gravadoras neste trabalho. Trata-se de gerir uma atividade sendo amador no sentido estrito da palavra, o que tem amor, porém, da forma mais profissional possível, criando um ecossistema que se sustente e que seja inspirador. A diferença aqui é manejo para os negócios que pode ser atribuído ao fato de Hugo Ferreira ser dono de uma empresa de moldes em Leiria, o que o dá familiaridade em assuntos burocráticos e experiência em um empreendimento⁶². Na Omnichord, a chave é a profissionalização sem perder a proximidade, o afeto e a formação de novos gostos (BRANDÃO; GUERRA; SARROUY, 2019; HENNION, 2011).

Uma gravadora indie é uma família. (...)Como você entra numa família? Ou porque nasce nela ou porque alguém se apaixonou por você e casa contigo. E para alguém querer casar contigo, tem que dar algo, fazer um 'click' a essa pessoa. E tem que mostrar porque é imprescindível na vida dela.(...) Uma gravadora não é um negócio de vender música gravada. Não é só um negócio. É paixão. (Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal).

Algumas pistas conclusivas

Desde o surgimento dos primeiros selos indie, as regras da indústria fonográfica vêm sendo reescritas. A liberdade e novas formas de enxergar a produção musical são as premissas, correntemente encontrando espaço em territórios improváveis e/ou fora das capitais, como Manchester (HASLAM, 1999; KING, 2012b, a; LOGUE, 2015; OGG, 2009; REYNOLDS, 2005), Seattle (AZERRAD, 1992, 2001; HOWELLS, 2013; TRUE, 2006), Reykjavík (LEECH, 2017), ou no caso português, Coimbra, Leiria e Guimarães (GUERRA, 2010, 2013; MOURA; RABOT; MARTINS, 2020) E mesmo quando surgem em grandes cidades, como a Lovers & Lollypops, cada selo possui um ecossistema distinto e próprio. “[D]escentralizar é palavra de ordem,

⁶⁰ Mais informações sobre o Eurosonic em: <https://esns.nl/>. Acessado em 10/01/2017.

⁶¹ Mais informações em: <https://parqmag.com/wp/omnichord-records/> e <https://impalamusic.org/> (Independent Music Companies Association). Acessados em 21/03/2021.

⁶² Hugo Ferreira, manager, Omnichord Records, em entrevista pessoal.

numa rede de promotoras independentes que se vai alastrando para fora dos centros” (LOPES, 2016). O empoderamento de indivíduos na produção cultural – através de éticas que exaltam a liberdade de escolha, como o ‘do-it-yourself’ (DIY), e do trabalho em conjunto do ‘do-it-together’ (DIT) – como alternativa ao *mainstream*, geram o que Oliveira et al (2016) chamam de contaminação entre diversos setores artísticos de localidades, tornando as fronteiras entre o profissional e o amador cada vez mais embaçadas.

A cultura indie é um ‘produto’ pós-moderno, uma vez que é a libertação do indivíduo frente a um sistema que provoca alienação e padroniza formas culturais, como a indústria fonográfica. Sendo calcada no ‘do-it-yourself’, ela empodera e transforma indivíduos em sujeitos produtores de culturas próprias e/ou os insere em nichos a margem do establishment (GUERRA, 2018; MCKAY, 1998; OLIVEIRA, ANA; GUERRA; COSTA, 2016; STAHL, GEORGE, 2009). Além disso, valoriza a produção local, cria ambientes para o trabalho em conjunto (‘do-it-together’), fomentando novas identidades. Segundo Featherstone, os sujeitos pós-modernos “exibem suas individualidades e senso de estilo na particularidade da reunião de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais que eles projetam juntos em um estilo de vida” (apud BENNETT, 2005, p. 40–41).

Seguindo o caminho aberto desde os anos 1980 com a Fundação Atlântica, Ama Romanta⁶³ e outras (MOURA; RABOT; MARTINS, 2020), as quatro gravadoras aqui analisadas mantiveram o *ethos* indie de revelar novos nomes e, principalmente, democratizar a produção musical, dinamizando diferentes centros urbanos. E isto se dá através da ligação à música, fazendo com que o afeto entre produtores, obras e territórios sejam mais fortes que retornos financeiros que muitas vezes não acontecem, ou acontecem de forma esparsa (HENNION, 2011; JANOTTI JÚNIOR, 2004; MIGUEL, 2018). Este afeto provoca trabalho em grupo (BECKER, 1982), que potencializa e afirma a atividade cultural de um determinado lugar (MIGUEL, 2018, p. 85).

Coimbra, como primeiro centro de real destaque fora do eixo Lisboa–Porto, mostrou, através da Lux Records, ser possível produzir música fora do *mainstream* e ser relevante mesmo numa cidade conhecida pelo conservadorismo. Com a Lovers & Lollypops, os laços com a cidade natal dos seus *managers*, Barcelos, se

⁶³ Mais informações sobre a Ama Romanta em ‘Ama Romanta – Uma Utopia que Fazia Discos’ (BAÇÃO; MENDES, 2019).

mantiveram mesmo com a fixação do selo no Porto. A criação de festivais, de ações de cunho social e outros meios de divulgar a música do seu catálogo, a colocou como um dos empreendimentos mais vanguardistas do país e conectados com a indústria fonográfica internacional. A Revolve, de Guimarães, aparece em meio a um 'deserto' musical e, aos poucos, modifica a cultura notívaga dos vimaranenses. Após cinco anos de vida, a Revolve torna-se também um selo, dando ainda mais voz à cena que ajudou a construir. A Omnichord Records surge em 2012, já num cenário de forte profissionalização da música indie. Alarga o campo de atuação para atividades educacionais e trabalhos sociais. Fez de Leiria uma 'parada obrigatória' no que diz respeito a festivais e a eventos musicais, pontuando a cidade no mapa cultural português, além de estar na frente da difusão internacional da música indie portuguesa com a ligação a Why Portugal.

Os selos indie se 'cercam' de outros agentes como produtores, casas de shows, bares, lojas de discos, fanzines, rádios livres, etc., provendo conteúdo e gerando interações para que cenas possam florescer. Através dessas rotinas, "lugar e cultura são criados e recriados por meio do movimento e da prática cotidiana e, portanto, estão sempre em processo de transformação, enfatizando a abertura e a fluidez da cultura e do intercâmbio intercultural" (COHEN, 2012a, p. 165). Nesse âmbito, além das quatro gravadoras aqui estudadas, ainda há diversas outras espalhadas por todo o território português, realizando trabalhos similares de vieses vanguardistas e de integração com o território e a comunidade. A postura se baseia em não estar relegado ao 'precário' como antes, pois pode haver mais espaço – e mais recursos financeiros – sem ser preciso renunciar a ideologias. Em um país de reduzidas dimensões como Portugal, é mais do que relevante o papel destas gravadoras na organização e disseminação da música.

Na organização, sim, tem-se assistido a um saudável revolvimento nos últimos tempos, com organizações ou associações de profissionais a exigirem atenção. Nesse quadro, tem sido a internacionalização e a procura de novos mercados a estar na ordem do dia, como se constatou em janeiro na montra europeia Eurosonic, ou por estes dias com a realização, em Lisboa, do evento MIL⁶⁴ (...) Estes organismos têm mostrado que chegou a hora. O talento, apesar de ser essencial, não chega. (BELANCIANO, 2017b).

⁶⁴ Mais informações em <https://millisboa.com/mil/>. Acessado em 21/03/21.

Bibliografia

- A Lovers & Lollypops faz nove anos e quer comemorar connosco* / *Música* / PÚBLICO. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/09/17/p3/noticia/a-lovers-lollypops-faz-nove-anos-e-quer-comemorar-connosco-1821236>>. Acesso em: 7 jan. 2020.
- ABREU, Rui Miguel. Coimbra tem mais encanto na hora do rock and roll. **Público**, 2013. Disponível em: <<https://blitz.pt/principal/update/2017-04-30-Coimbra-tem-mais-encanto-na-hora-do-rock-and-roll>>. Acesso em 15 de junho de 2019.
- ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música Doze preleções teóricas**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- ALMEIDA, Sebastião. **Lovers & Lollypops cria clube online para amantes de música disruptiva**. Disponível em: <<https://www.timeout.pt/porto/pt/noticias/lovers-lollypops-cria-clube-online-para-amantes-de-musica-disruptiva-040920>>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- ASTON, Martin. **Facing the Other Way: The Story of 4AD**. London: The Friday Project, 2013.
- AZERRAD, Michael. **Nirvana: Inside the Heart and Mind of Kurt Cobain – Rolling Stone**. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/feature/nirvana-inside-the-heart-and-mind-of-kurt-cobain-103770/>>. Acesso em: 8 dez. 2020.
- AZERRAD, Michael. **Our Band Could Be Your Life: scenes from the American indieunderground 1981–1991**. New York: BackBay Books, 2001.
- BAÇÃO, Vasco; MENDES, Carlos. **Ama Romanta – Uma Utopia Que Fazia Discos**. Portugal: Antena 3, 2019
- BARRACCO, Filippo. **The Indie Revolution**. 2014. 2014.
- BECKER, Howard. **Art worlds**. London: University of California Press, 1982.
- BELANCIANO, Vitor. A Europa a abrir a boca de espanto com a música portuguesa. **Público**, Lisboa, 19 jan. 2017a.
- BELANCIANO, Vitor. A música portuguesa merece ser levada a sério. **Público**, Lisboa, 2017b.
- BELANCIANO, Vitor. No Eurosonic é impossível escapar música portuguesa. **Público**, Lisboa, 12 jan. 2017c.
- BENNETT, Andy. Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: A Critical Overview. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, p. 140–155, 2018a.
- BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, v. 32, n. 3–4, p. 223–234, 2004.
- BENNETT, Andy. **Culture and Everyday Life**. London: SAGE Publications Ltd, 2005.
- BENNETT, Andy. Punk's not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans. **Sociology**, v. 40, n. 2, p. 219–235, 2006.
- BENNETT, Andy. Youth, Music and DIY Careers. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, p. 133–139, 1 jun. 2018b.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual**. [S.l: s.n.], 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production: essays on art and literature**. Nova York: Columbia University Press, 1993.

BRAKE, M. **The sociology of youth culture and youth subcultures: sex and drugs and rock "n" roll**. Londres: Routledge, 1980.

BRANCO, Pedro de Freitas. **Sobreviventes O rock em Portugal na era do vinil**. Queluz de Baixo: Marcador, 2019.

BRANDÃO, Marcílio Dantas; GUERRA, Paula; SARROUY, Alix Didier. ANTOINE HENNION: música, mediação e amadores. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 25, p. 29–49, 2019.

CAPPELLETTI, Milton. **Portugal está na linha da frente na produção musical**. Disponível em: <<https://observador.pt/2014/07/29/les-inrockuptibles-elogia-musica-portuguesa/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

CAVANAGH, David. **Creation Records Story – My magpie Eyes are Hungry for the Prize**. London: Virgin Books, 2000.

COHEN, Sara. Bubbles, tracks, borders and lines: Mapping music and urban landscape. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 137, n. 1, p. 135–170, 2012a. Disponível em: <<http://proxy.uchicago.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=2012-02692&site=ehost-live&scope=site>>. Acesso em 16 de junho de 2017.

COHEN, Sara. **Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making**. 1991.

COHEN, Sara. **Rock music in Liverpool**. [S.l.: s.n.], 2007

COHEN, Sara. **Live music and urban landscape : mapping the beat in Liverpool**. v. 22, n. 5, p. 587–604, 2012b.

CORREIA, Gonçalo. **Esta cidade quer ver as bandas passar/ afinal, o que é que Leiria tem?** Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/esta-cidade-quer-ver-as-bandas-passar-afinal-o-que-e-que-leiria-tem/#:~:text=Vera Marmelo-,Esta cidade quer ver as bandas passar%3A afinal%2C o que,é que Leiria tem%3F %2Fpremium&text=A cidade que deu ao,boleia do festival>>.

COSTA, PEDRO; GUERRA, Paula (Eds.). **REDEFINING ART WORLDS IN THE LATE MODERNITY**. 2016.

COSTA, António Firmino Da. **Sociedade de Bairro. Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural**. 2ª Edição ed. Lisboa: Celta Editora, 2008. Disponível em: <<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Sociedade+de+Bairro#1%5Cnhttp://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Sociedade+de+bairro%231>>.

CRANE, Diane. **The production of culture: Media and the urban arts**. Newbury Park, CA: SAGE Publications Ltd, 1992.

Crise e castigo. A longa estagnação da economia em Portugal. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/crise-castigo-longa-estagnacao-da-economia-portugal/>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

CROSSLEY, Nick. **Networks of sound, style and subversion. The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80**. Manchester: Manchester University Press, 2015.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

CROSSLEY, Nick; BOTTERO, Wendy. Social Spaces of Music: Introduction. **Cultural Sociology**, v. 9, n. 1, p. 3–19, 17 mar. 2015.

ESNS | 19 – 22 January 2022 | Groningen, NL. Disponível em: <<https://esns.nl/>>. Acesso em: 9 jul. 2021.

DALE, Pete. It was easy, it was cheap, so what?: Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. **Popular Music History**, v. 3, n. 2, p. 171–193, 2009.

DALE, Pete. Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY. By Alan O'Connor. Plymouth: Lexington, 2008. 145 pp. ISBN 0–7391–2660–1
Encyclopedia of Punk Music and Culture. By Brian Cogan. Westport, CT and London: Greenwood Press, 2006. 282 pp. . **Popular Music**, v. 29, n. 01, p. 176, 2010.

DUARTE, Mariana. A renascida cassete. **Público**, Lisboa, 8 maio 2015.

Em Bruto: Uma Nova Editora. Disponível em: <<https://artesonora.pt/breves/em-bruto-uma-nova-editora-lovers-lollypops-clubbing/>>. Acesso em: 16 set. 2019.

Em Bruto: uma residência que vai dar origem a um novo braço editorial da Lovers & Lollypops. Disponível em: <<https://glam-magazine.pt/em-bruto-uma-residencia-que-vai-dar-origem-a-um-novo-braco-editorial-da-lovers-lollypops/>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

FADE IN – Associação de Acção Cultural | Há uma cultura que não se vende em prateleiras de hipermercado. Disponível em: <<https://fadeinaacultural.com/>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

FARINHA, Ricardo. *Lucky Lux é a nova loja de discos de Coimbra*. – NiT. Disponível em: <<https://www.nit.pt/cultura/musica/lucky-lux-nova-loja-discos-coimbra>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

FERREIRA, Leandro; CLÉRIGO, Pedro. **A Arte Elétrica em Portugal**. Portugal: RTP. , 2015

FINCH, Mark. Toronto is the Best!": Cultural Scenes, Independent Music, and Competing Urban Visions. **Popular Music and Society**, v. 38, n. 3, p. 299–317, 2015.

FUNDAÇÃO ATLÂNTICA – Sinfonias de Aço. Disponível em: <<http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/topicos/editores/1018-fundacao-atlantica>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Gig Club. . [S.l: s.n.], 2021. Acesso em 21 mar. 2021

GIGAS, Alexandre Valinho. **A Cena Toda – Entrevista a Rui Ferreira (Lux Records)**. Disponível em: <<https://www.mixcloud.com/alexandre-valinho-gigas/15-a-cena-toda-entrevista-a-rui-ferreira-lux-records/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GONÇALVES, Ricardo Ramos. **Editoras de música independentes: desafios e virtudes num mercado em constante mutação**. Disponível em: <[https://gerador.eu/editoras-de-musica-independentes-desafios-e-virtudes-num-mercado-em-constante-mutacao/#:~:text=Editoras de música independentes%3A desafios e virtudes num mercado em constante mutação&text=A premissa de que num,multinacionais\)%2C não es](https://gerador.eu/editoras-de-musica-independentes-desafios-e-virtudes-num-mercado-em-constante-mutacao/#:~:text=Editoras de música independentes%3A desafios e virtudes num mercado em constante mutação&text=A premissa de que num,multinacionais)%2C não es)>. Acesso em: 23 nov. 2020.

Governo dos Açores. Disponível em: <<https://portal.azores.gov.pt/>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

Guimarães www.visitportugal.com. Disponível em:

<<https://www.visitportugal.com/pt-pt/destinos/porto-e-norte/73742>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

GUERRA, PAULA; MOURA, Luiz Alberto. Contributos para a emergência de uma juventude sónica: A constituição da cena noise das Caldas da Rainha.

CIDADES, *Comunidades e Territórios*, v. 32, p. 158–179, 2016.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980–2010)**. Tese de Doutorado. 2010.

Universidade do Porto, 2010. Disponível em:

<<http://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>>.

GUERRA, Paula. **A Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980–2010)**. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula. 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. **Portuguese Journal of Social Science**, v. 16, n. 3, p. 283–304, 2017a.

GUERRA, Paula. A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA DA SILVA, Ronyere (orgs.) **História e Arte: Teatro, cinema, literatura**, p. 332, 2017b.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, p. 241–259, 2018.

GUERRA, Paula. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. **Revista Da Associação Brasileira De Estudos De Pesquisas Em Moda**, v. 12, n. 26, p. 123–149, 2019.

GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza. A Música em Carne Viva: Dinâmicas Recentes de Festivalização da Cultura Contemporânea. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, n. September, 2017.

GUGLIELMINO, Edward. **A Qualitative Study of Small-Scale Artist Run "Indie" Music Businesses in Brisbane**. 2014. Queensland University of Technology, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pos-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1992.

HASLAM, Dave. **Manchester, England. The story of the pop cult city**. London: Fourth State, 1999.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, MATIN, et. al. (Org.). **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2002. p. 80–91.

HENNION, Antoine. Pragmatica do Gosto. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, v. 8, p. 253–277, 2011.

HENRIQUES, Inês Sofia Vieira. **Se isto não é música, então faz tu uma canção: O fenómeno das "ediforas-colectivo" e a herança do punk na música da "Geração à Rasca"**. 2018. Disponível em:

<<http://publicacoes.cardiol.br/portal/ijcs/portugues/2018/v3103/pdf/3103009.pdf>
%0Ahttp://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75772018000200067&lng=en&tlng=en&SID=5BQlj3a2MLaWUV4OizE%0Ahttp://scielo.iec.pa.gov.br/scielo.php?script=sci_>.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

HESMONDHALGH, David. **Independent record companies and democratisation in the popular music industry**. 1996. PhD Thesis. University of London, 1996.

HESMONDHALGH, David. Post-Punk's attempt to democratise the music industry – the success and failure of Rough Trade. **Popular Music**, v. 16, p. 255–274, 1998.

HESMONDHALGH, David. Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. **Cultural Studies**, v. 13, n. 1, p. 34–61, 1999.

HOWELLS, Thomas. **Late century dream: Movements in the US indie music underground**. London: Black Dog Publishing, 2013.

Impala | The independent music companies association. Disponível em: <<https://www.impalamusic.org/>>. Acesso em: 29 set. 2020

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Gêneros Musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Revista de Comunicação e Cultura**, v. 2, n. 2, p. 189–204, 2004. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

JUDAS, Miguel. 21 artistas portugueses dão música na maior mostra europeia. **Diário de Notícias**, Lisboa, 11 jan. 2017.

KING, Richard. How indie labels changed the world. **The Guardian**, London, 2012a. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2012/mar/22/indie-record-labels-changed-world>>. Acesso em 22 de março de 2012.

KING, Richard. **How Soon is Now – The madmen and mavericks who made independent music 1975–2005**. London: Farber & Farber, 2012b.

KRUSE, Holly. Subcultural Identity in Alternative Music Culture. **Popular Music**, v. 12, n. 1, p. 31–43, 1993.

KRUSE, Holly. Local identity and independent music scenes, online and off. **Popular Music and Society**, v. 33, n. 5, p. 625–639, 2010.

LEE, Stephen. Re-examining the concept of the “independent” record company: The case of Wax Trax! records. **Popular music**, v. 14, n. 1, p. 13–31, 1995.

LEECH, Jeanette. **Fearless – The Making of Post-Rock**. London: Jaw Bone, 2017.

LEIRIA, Manuel. Omnichord Records. O país precisa de ouvir o que está a acontecer em Leiria. **Região de Leiria**. Disponível em: <<https://www.regiaodeleiria.pt/2013/04/omnichord-records-o-pais-precisa-de-ouvir-o-que-esta-a-acontecer-em-leiria/>>, Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LOGUE, Siobhan (Produtora). **Music for Misfits: The Story of Indie**. United Kingdom: BBC, 2015

LOPES, Mário. Tédio Boys: uma vida no fio da navalha. **Público**, 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/01/10/culturaipsilon/noticia/tedio-boys-uma-vida-no-fio-da-navalha-329473>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

LOPES, Mário. O futuro da música portuguesa está a passar por aqui. **Público**, Lisboa, 2016.

LOPES, Mário. A música portuguesa invade Groningen e isso é só o começo. **Público**, Lisboa, 11 jan. 2017a.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

LOPES, Mário. *É dia de Reis e a Pataca Discos faz a festa, perdão, monta um Sarau. Público*, Lisboa, 2017b.

Lovers & Lollypop.s. Disponível em: <<https://www.loversandlollypops.net/pt/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Lux Records Label | Releases | Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/label/56172-Lux-Records?sort=year&sort_order=asc>. Acesso em: 26 mar. 2021.

MAFFESOLI, Michel. *Homo Eroticus: comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2ª Edição ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTINS, Pedro Emanuel Almeida. *A garagem onde nasci: A cena musical rock de Coimbra nos anos 90*. 2013. Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24738/23/A_garagem_oude_nasci.pdf>. Acesso em 23 de agosto de 2021.

MARTINS, Pedro Emanuel Almeida. The Garage were I was born: Coimbra's musical scene in the 1990's From culture to musical scenes: artistic practices as social process. In: GUERRA, PAULA; MOREIRA, TÂNIA (Org.). *Proceedings of KISMIF Conference 2014*. [S.l.]: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015. p. 213–221.

MCANDREW, Siobhan; EVERETT, Martin. Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers. *Cultural Sociology*, v. 9, n. 1, p. 56–80, 17 mar. 2015.

MCKAY, George. *DiY culture: Towards an intro. DiY culture: Party and protest in nineties Britain*, p. 1–53, 1998.

MEMÓRIAS...e outras coisas...: O ROCK EM PORTUGAL 1980–1989. Disponível em: <<https://5l-henrique.blogspot.com/2011/06/o-rock-em-portugal-1980-1989.html?m=1>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

MIGUEL, Pedro. *Uma Cena Ao Centro*. Leiria: [s.n.], 2018.

MILNER, Greg. *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*. London: Granta Books, 2009.

MOURA, Luiz Alberto; RABOT, Jean Martin; MARTINS, Moises de Lemos. Uma Genealogia das Gravadoras Indie em Portugal (1982 – 2017). In Z. Pinto-Coelho; T. Ruão & S. Marinho (Eds.). *Dinâmicas comunicativas e transformações sociais. Atas das VII Jornadas Doutorais em Comunicação & Estudos Culturais*, 2020.

MURPHY, Gareth. *Cowboys and indies. The epic history of the record industry*. Londres: The Serpent Tail, 2015.

NETO, Maria Inês. Revolve: Dez Anos de Criação Artística em Guimarães. *Revista Rua*, 2019. Disponível em: <<https://www.revistarua.pt/revolve-dez-anos-de-criacao-artistica-em-guimaraes/%0A>>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

NEY, Thiago. A reinvenção do Radiohead. *Folha de SPaulo*, São Paulo, 11 out. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1110200707.htm>>.

OGG, Alex. *Independence Days: The Story Of UK Independent Record Labels*. London: Cherry Red Books, 2009.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

OLIVEIRA, Ana; COSTA, Pedro; GUERRA, Paula. Território(s) e territorialidade(s) das cenas musicais alternativas lisboetas: uma aproximação através de alguns lugares de referência. 2015. *In*: GUERRA, Paula (Org.). **More than loud: os mundos dentro de cada som**. Porto: Afrontamento, 2015. p. 187–202.

OLIVEIRA, Ana; GUERRA, Paula; COSTA, Pedro. Reviving DIY: The importance of Do It Yourself to the Portuguese alternative rock scene. **What's Ahead in Service Research**, p. 789–806, 2016.

OLIVEIRA, Joaquim. **O Processo de Internacionalização da Música Portuguesa : contexto histórico, desafios atuais e futuro**. 2014. Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2014.

OLIVEIRA, Mafalda. Mucho Flow ocupa edifício dos antigos correios. **Mais Guimarães**. Disponível em: <<https://maisguimaraes.pt/mucho-flow-ocupa-edificio-dos-antigos-correios/>>, 2019.

OLIVER, Paul G. The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, Vol. 48 No. 9, pp. 1422–1432. <https://doi.org/10.1108/00251741011082161>

Omnichord Records. Disponível em: <<https://omnichord.pt/>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Omnichord Records projeta novos artistas nacionais na Europa a partir de Leiria. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/omnichord-records-projeta-novos-artistas-nacionais-na-europa-a-partir-de-leiria_n984120>. Acesso em 1º de março de 2019.

PARKER, Matt. **Independence Day**. *Electronic Sound*, p. 34–39, 2020.

PINTO, Afonso Cortez. Brief journey through Portuguese punk record covers. *In*: KISMIF (Org.). **Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes**. [S.l.: s.n.], 2015. v. 1. p. 103–124.

PINTO, Sandra. **À conversa com Rui Ferreira da Lux Records**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gsFdcq-LEr4>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

PORTULEZ, Rui. **I Love My Label – A Edição Independente em Portugal**. Portugal: RTP., 2017. Disponível em: <https://media.rtp.pt/antena3/ver_tax/i-love-my-label/> Acesso em 20 de agosto de 2017.

Produtora Lovers & Lollypops lança "Passe Social" para acesso a concertos a metade do preço normal. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/produtora-lovers-lollypops-lanca-passe-social-para-acesso-a-concertos-a-metade-do-preco-normal_n498083>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Rádio Universidade de Coimbra. Disponível em: <<https://www.ruc.pt/>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

RÉQUIO, Pedro Miguel Jorge. **Mudança Cultural e Política na Academia de Coimbra: O Caso da Via Latina (1958–1962)**. 2016. Universidade de Coimbra, 2016.

Revolve. Disponível em: <<https://rvlv.net/>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

REYNOLDS, Simon. **Rip It Up and Start Again**. [S.l.: s.n.], 2005.

REYNOLDS, Simon. **Totally Wired: postpunk interviews and overviews**. Berkeley: Soft Skull Press, 2009.

(Anti)tédio boys – O papel das gravadoras indie na cartografia musical

ROBB, John. **The North Will Rise Again : Manchester Music City 1976–1996.**

London: Aurum, 2010.

SALGADO, Luís. *#15 Hábitos de Quarentena – Revolve.* [S.l.: s.n.], 2020

SAVAGE, Jon. **England's Dreaming Sex Pistols and Punk Rock.** London: Farber & Farber, 1991.

SHANK, Barry. **Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin.** London:

Wesleyan University Press, 1994.

SIMPSON, Dave. *How Buzzcocks invented indie (with help from the Sex Pistols, a Renault and the Quo) | Music | The Guardian.* Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/music/2017/jan/12/how-buzzcocks-invented-indie-with-help-from-the-sex-pistols-a-renault-and-the-quo>>. Acesso em: 7 jan. 2020.

SINKER, Daniel. **Não Devemos Nada A Você.** Nova York: Edições Ideal, 2009.

STAHL, Geoff. DIY or DIT Tales of Making Music in a Creative Capital. *In: MITCHELL, GLENDA KEAM AND TONY (Org.). Home, Land and Sea: Situating Music in Aotearoa New Zealand.* Auckland: Pearson, 2011. p. 145–160.

STAHL, George. **DIY or DIT Tales of Making Music in a Creative Capital.** [S.l.: s.n.], 2009

STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et Societe*, v. 27, n. 2, p. 411–422, 2004.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 53, p. 368–388, 1991.

TAYLOR, Neil. **Document and Eyewitness: An Intimate History of Rough Trade.**

London: Orion Books, 2010.

TRUE, Everett. **Nirvana – The True Story.** London: Omnibus Press, 2006.

Turismo de Portugal. Disponível em:

<http://www.turismodeportugal.pt/pt/Turismo_Portugal/Mercados_Estatisticas/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 23/03/21.

ULUSOY, Emre. Subcultural escapades via music consumption: Identity transformations and extraordinary experiences in Dionysian music subcultures. *Journal of Business Research*, 2016.

Visit Portugal. Disponível em: <<https://www.visitportugal.com/pt-pt/destinos/porto-e-norte/73742>>. Acesso em: 26/03/21.

Wintel – WIN. Wintel Worldwide Independent Market Report 2018. London: [s.n.], 2018. Disponível em: <<https://winformusic.org/wintel/>>. Acesso em: 7 jul. 2020.

What is the difference between a CD and a CD-R? Disponível em:

<<https://support.duplication.cdbaby.com/hc/en-us/articles/205394688-What-is-the-difference-between-a-CD-and-a-CD-R->>. acesso em: 28/03/21.

Why Portugal. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://whyportugal.org/>>. 2021. Acesso em: 21/03/21.

WITT, Stephen. **Como a Música Ficou Grátis.** [S.l.]: Intrínseca, 2015.

YOUNG, Rob. **Rough Trade Labels unlimited.** London: Black Dog Publishing, 2007.