

FAÇA-VOCÊ-MESMO, HOJE:
NOVAS ESTRATÉGIAS DE AFIRMAÇÃO DE UMA CULTURA MARGINAL

Victor Marques¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo abordar, em linhas gerais, a maneira pela qual o faça-você-mesmo se dá em nossa contemporaneidade. Percorrendo uma perspectiva diacrônica, observamos, através de depoimentos e observações teóricas, a forma que o rock independente se vale hoje para sua manifestação e manutenção.

Abstract

The present article has the objective of approach, in general lines, the way that the do-it-yourself happens in ours contemporaneity. Going through a diachronic perspective, we observe, by testimonies and theoretical observation, the form that independent rock relies today for its manifestation and maintenance.

“Isso é um acorde, esse é outro e esse é um terceiro, agora forme uma banda!” escrevia o inglês Mark Perry em 1976 no *fanzine* intitulado *Sniffin’ Glue (Cheirando cola)*. Essa frase seria de suma importância para o desenvolvimento de algo que iria se disseminar massivamente em uma cultura do *rock’n roll*: o faça-você-mesmo (*do-it-yourself*). Este artigo visa explorar a maneira como tal processo cultural se desenvolve hoje, sobretudo com o uso massivo da Internet. Para tanto, entrevistamos algumas bandas de diferentes cidades do Brasil, a fim de observar as estratégias empregadas pela música independente nos dias de hoje.

Para compreendermos melhor tais relações mediáticas, devemos olhar para o lugar de onde vêm, o cenário em que surgiram e a relação estabelecida com seus antecessores. O primeiro movimento a levantar a bandeira do faça-você-mesmo foi o *punk rock*, que sistematizou o esquema de produção independente em fins da década de 1970, fundando gravadoras e lançando uma gama enorme de bandas². Fica claro que este foi um passo dado em função da equação

¹ Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. (victor.o.c.marques@gmail.com).

² Deve ficar claro que, quando empregamos o termo *do-it-yourself*, não estamos falando de toda e qualquer produção feita de maneira independente. Estamos falando de uma sistematização e alargamento desses sistemas de produção a

estabelecida entre gravadoras e músicos, primeiramente. As grandes gravadoras se inserem numa lógica empresarial, repelindo aqueles que não seriam grandes nomes da música. Tal instituição deixa de lado, automaticamente, uma gama enorme de músicos incapazes de concretizar tal plano por questões estéticas ou temáticas.

O *rock*, portanto, passa por uma mudança radical. A década de 1960 e, em partes, o decênio seguinte visavam um mundo melhor, mesmo que ainda sem vias de alcançá-lo. Em contraposição, os anos de 1980 mostraram que o sonho de um avanço no campo social havia acabado e era hora de buscar novas estratégias. Acerca dessa transição, Renato Cohen observa que:

Considerando os anos de 1980, o que se tem em relação à década passada é uma nítida quebra com a esperança que marcou aqueles anos. Não se sonha mais com a sociedade alternativa – o sonho *hippie* foi absorvido pelo sistema, e *slogans* pela paz e pelo amor sonham ingênuos, quando não carolas. Nos anos 80, vão continuar existindo movimentos de resistência, como o *punk*, só que agora revestidos de uma *persona* muito mais violenta – a ordem é combater o sistema com suas próprias armas. Se Eros marcou os decênios de 1960-1970 com o *flower-power*, o “amor livre”, o retorno à natureza e aos cultos místicos, é Thanatos que rege os anos 80: cultuam-se cores negras, a violência, o lado podre do sistema (COHEN, 2013, p. 144).

uma gama grande de conjuntos e gravadoras que edificaram uma indústria paralela para si. Em *A formação da classe operária inglesa* (2012), E. P. Thompson fala sobre artesãos do século XVIII que trabalhavam sob a lógica do *self-made*. Não se trata, pois, do emprego da mesma lógica artesanal na produção da música, como muitos o fizeram, mas sim da profissionalização destes ambientes culturais menos evidentes.



Em 1967, a banda Beatles dizia que tudo o que precisávamos era o amor³, dez anos depois a banda Crass questionava se *Eles* nos devem uma vida e já tinham uma resposta: é claro que devem⁴. Essa problemática não se dá exclusivamente num plano político de seus conteúdos, ela é extensiva aos meios de produção aos quais estava inserida. Visto que a inabilidade musical era algo comum e conteúdo das letras, bem como o contingente de bandas, era desinteressante a pressupostos comerciais, uma dupla notação entra em jogo: a desproporção entre o que era ofertado pelas grandes gravadoras em oposição à demanda de tais bandas.

Além disso, não é possível ignorar o exponencial crescimento da venda de discos, em especial os de *rock* (HOBSBAWN, 1989), a partir da década de 1970. Com isso, a música, como um objeto inserido num ambiente doméstico, torna-se a principal forma de consumi-la, tornando o registro uma regra: como nunca, as pessoas passaram a sair de suas casas para ouvir as músicas que já conheciam. O problema se torna, acima de tudo, como popularizar não apenas a prática musical como pretendeu Mark Perry, mas também o registro. A única possibilidade de que tal

³ BEATLES, The. "All you need is love". In: Yellow submarine, faixa 6. São Bernardo do Campo, Apple Records, 1969.

⁴ CRASS. "Do they owe us a living?". In: The feeding of 5000, faixa 2. Essex, Crass Records, 1978.

prática fosse viável era assumir todas as etapas do processo para burlar o filtro construído pela indústria responsável pela gravação. A música amadora via cada vez mais a necessidade de, à sua maneira, se profissionalizar⁵.

Há um contramovimento em prol do descompromisso em relação à ordenação proposta por setores hegemônicos. Daí a urgência de este processo não se concentrar exclusivamente em uma instância de produção. Não se trata, *apenas*, da composição de músicas em uma garagem, mas de operar em cada instância do processo de (auto)produção.

Alguns milhares de grupos surgiram a partir desses moldes no mundo todo, do Brasil à Finlândia, do Japão à Inglaterra, criando uma prática comum (e de troca)⁶. Desta maneira, *estar presente*, seja na condição de público ou de produtor, torna-se algo que excede as condições estanques de colocação no espaço. A tão imperativa separação entre ambas as partes começa a se delinear como algo frágil e interdependente de uma maneira até então inédita. Isso chamou a atenção de autores como Michel Foucault, que, em conversa com Pierre Boulez, afirmou, em termos genéricos, que:

Não somente o *rock* (muito mais do que antigamente o *jazz*) faz parte integrante da vida de muitas pessoas, como também é indutor de uma cultura: *gostar de rock*, gostar mais de tal tipo de *rock* do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir: é todo um conjunto de gostos e atitudes. (FOUCAULT, 2009, p. 393).

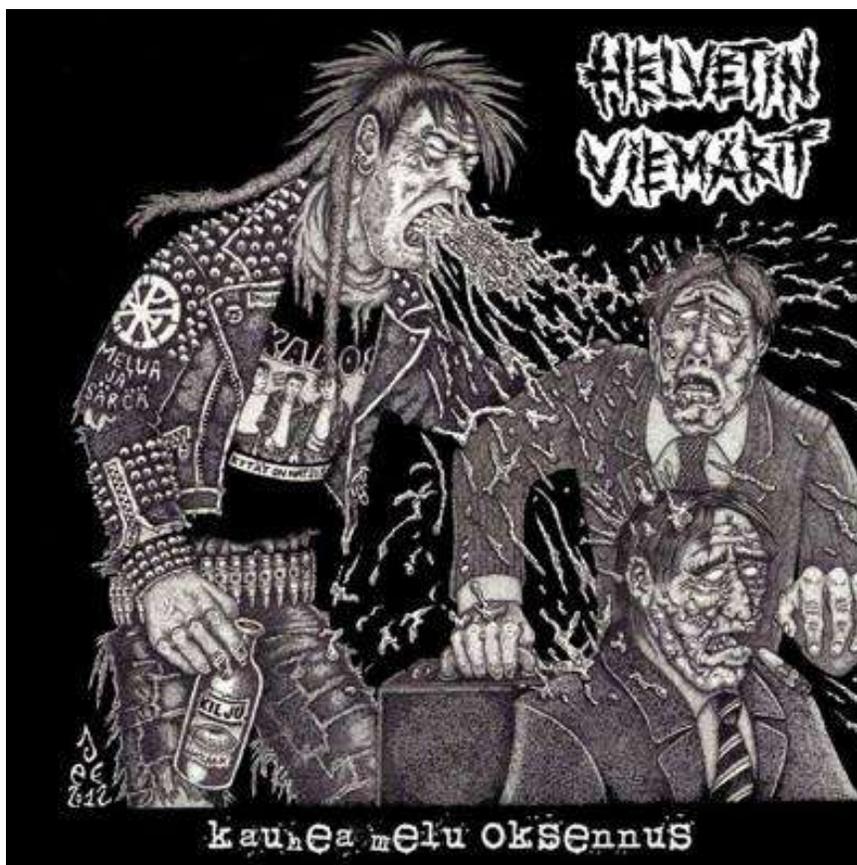
Dessas relações postas por Foucault, devemos nos ater a uma espécie de *modus operandi*, pelo qual o *punk* vai se desenvolvendo desde fins da década de 1970. Essa lógica organizacional, indutora de uma cultura, é construída a partir de uma coletividade em constante troca, que não tem como objetivo criar uma indústria fonográfica paralela, mas, sim, se autopromover enquanto instituições e não figuras pontuais⁷. Tomar partido e fazer por conta aquilo que é feito por

⁵ Isso fica claro ao lermos *Outsiders*, de Howard Becker, publicado originalmente em 1963, no qual o autor vê o músico amador na função de animador de um bar. Theodor Roszak, autor de *Contracultura*, publicado em 1969, pouco fala da música para além dos grandes palcos. Apenas em fins da década seguinte é que essa massa anônima chega a produzir seus discos e a olhar para bandas como instituições, não mais como figuras divisíveis.

⁶ E é por isso que turnês em outros países são possíveis.

⁷ Insistimos na ideia da instituição musical e na figura da banda, em oposição a figuras individuais, pois é nesta época que a figura individual começa a se desgastar e passa a dar lugar a grupos. Não mais se tratava de um artista acompanhado de outros músicos, mas sim de uma coletividade igualmente responsável.

terceiros em outros gêneros musicais (no próprio *rock*, inclusive) também é uma forma de construção de um *conjunto de atitudes*.



Fica claro que esta opção, em detrimento de outras, direciona tal processo cultural às bordas do sistema em que se inserem. Ferreira (2010) define tais espaços periféricos e não institucionalizados como acolhedores de heterodoxias e construtores de um possível contracânone. Iuri Lotman (1996), por sua vez, prevê que esse distanciamento de estruturas concêntricas cria terrenos mais férteis para que estas se desenvolvam. Fica claro que tais edificações, em décadas passadas, foram capazes de concretizar seu plano de desenvolvimento e atingir nossa contemporaneidade, sem perder de vista certas premissas anteriores. É claro que, nestas quatro décadas de desenvolvimento, uma série de mudanças obrigou que certas premissas fossem revistas, a fim de dar continuidade. Hoje, é possível observar um alargamento das possibilidades que perpassam tanto a produção da música quanto a sua divulgação.

Com a expansão da Internet, toda a música passa por uma revisão quanto a sua produção e, sobretudo, a sua reprodução. Plataformas que liberam álbuns inteiros e vídeos de apresentações

ao vivo, a possibilidade de organização para certos distribuidores de discos e camisetas criarem suas lojas (virtuais) etc. estão próximas da colocação de Perry. À sua maneira, as facilidades advindas com a rede estão muito mais próximas dos três acordes do que das superproduções midiáticas feitas ao longo da história da música comercial por alguns motivos, dentre eles:

- A necessidade de uma coletividade;
- A “democratização”⁸ ao acesso a tais processos culturais;
- A liberdade e responsabilidade pelos textos por parte de seus autores;
- Afrouxamento de *copyrights*⁹.

Desta maneira, não podemos esperar que as condições de outrora fossem estanques em manifestações periféricas. Elas, talvez como nenhuma outra, têm a necessidade de se adaptar às novas premissas da música, a fim de explorá-las em seu potencial. Tal fato começa a configurar uma paraestrutura (ou uma estrutura em formação) complexificada, mas ainda sem o caráter concêntrico mais fixo; afinal, manter-se às margens por tanto tempo e, de certa forma, organizá-la à sua maneira, não é uma tarefa simples. Acerca de tal organização, Iuri Lotman postula que:

[...] todo o sistema da conversação e transmissão da experiência humana constrói-se como um sistema concêntrico, em cujo centro estão dispostas as estruturas mais evidentes e coerentes (as mais estruturais, por assim dizer). Mais próximas da periferia, colocam-se formações de estruturalidade não evidente e não demonstrada; mas que, ao estarem incluídas em situação sócio-comunicativas gerais, *funcionam como estruturas*. Na cultura humana, essas paraestruturas ocupam, evidentemente, um lugar bastante importante. Aliás, é justamente a ausência duma ordem precisa interna, o incompleto da organização, o que assegura à cultura humana uma ‘*performance*’ interna e um dinamismo desconhecidos de sistemas mais hegemônicos (LOTMAN, 1981, p. 40).

Nota-se que, do final da década de 1970 para os dias de hoje, muito desta estranheza gerada por tal estética fica de lado e sua simplicidade aparece em dispositivos como o *Bandcamp*. O site abriga novos artistas que querem divulgar seu trabalho, disponibilizando-os gratuitamente em sua plataforma e cobrando pelos *downloads* de arquivos individuais ou de álbuns completos.

⁸ Termo este que preferimos usar entre aspas já que pouco menos de 40% do mundo tem acesso à internet. Disponível em: <<http://jornalgnn.com.br/noticia/apenas-379-das-pessoas-do-mundo-estao-conectadas-a-internet>>. Acesso em 03 Mai 2015.

⁹ O afrouxamento, aqui, não está em função dos produtores, mas, sim, da apropriação que bilhões de pessoas podem fazer com esses arquivos disponibilizados gratuitamente.

Não muito diferentes das tarjas usadas em discos de gravadoras pequenas com os dizeres: “Não pague mais do que...” colocadas em diversas capas de discos.



Em conversa com alguns integrantes de diferentes bandas¹⁰, vemos que a ferramenta mais utilizada para a divulgação virtual ainda são ferramentas de *streaming*¹¹ completamente gratuitas, como o *Youtube*. Ele dá a possibilidade de relacionar materiais de outras bandas com a mesma proposta, além de ser mais popular por não possuir um público específico (foi lançado em 2005 e abriga todo e qualquer tipo de vídeo¹²). O que entra em questão aqui é a divulgação de um material que, a partir do momento em que é colocado em linha, atinge uma rede que está

¹⁰ Leonardo Cunha, baixista e vocalista da banda Disturbia Cladis (SP); Luan da banda Poison Beer (PR); Bruno Bonga das bandas Kroni, Fear of the future e Helvetin Vimärit (SP); Gabriela Gomes da banda Nuclear Frost (SP); Caio Couto Sampaio da banda Kurgan. (DF).

¹¹ Carregamentos de arquivos de música e vídeo em rede.

¹² À exceção de certos artistas que mantiveram (e não sustentaram) seus direitos assegurados por *copyrights*, como Bob Dylan e diversos estúdios de cinema.

globalmente conectada, possibilitando uma troca de diversos *undergrounds* que também geram seus produtos em colaboração.

Por mais que as ferramentas ainda se mostrem ineficientes em todo o seu potencial, isso é uma forma de disseminação e evidencia essa insurgência de novas possibilidades de pensar uma construção coletiva pertencente às bordas e autônoma à sua maneira. Gabriela Gomes, vocalista da banda Nuclëar Fröst, nos disse que os meios digitais tiveram grande influência na ida de sua banda à Europa, onde fizeram uma turnê com vinte e duas apresentações e que gerou frutos de gravação com outras bandas de outro continente¹³.

Ao falarmos da maneira pela qual este processo cultural se dá em meio aos *undergrounds*, estamos desconsiderando totalmente uma devolutiva financeira. Bruno Bonga¹⁴ comentou que não há interesse no comércio, ao ponto de este configurar lucro e tampouco um público que esteja disposto a fazer com que isto se torne realidade. A lógica organizacional deste fator, como expressou Leonardo Cunha¹⁵, está muito mais ligada a um acúmulo que possibilite o lançamento de materiais físicos futuros. A produção se dá com um fim em si mesma, visando à manutenção dos preceitos do faça-você-mesmo. Se aproximarmos tais procedimentos com o que é expresso por Boaventura de Sousa Santos em *A crítica da razão indolente* (2000), vemos que, aplicada a um processo cultural pequeno, esta forma de gestão acaba (intencionalmente ou não) transformando-se em uma forma de emancipação, em suas palavras,

[...] A razão pela qual prefiro falar de emancipações e não apenas de emancipação é que essa transformação assume características diferentes, requer diferentes coligações progressistas e está sujeita a diferentes ritmos nos diferentes espaços estruturais. Em cada um deles, porém, a transformação resulta na substituição gradual da dinâmica de desenvolvimento dominante pela dinâmica emergente e, portanto, da contradição e da competição paradigmática entre os paradigmas defendidos pelas respectivas unidades de prática social e pelas coligações transformativas em que elas se organizam. Na prática, a contradição e a competição paradigmática implicam a experimentação como forma alternativa de sociabilidade (SOUSA SANTOS, 2000, p. 334).

¹³ Disco de 7" com a banda americana Secret Sect (2009), por exemplo.

¹⁴ Vocalista das bandas Fear of the future, Kroni e Helvetin Viemarit.

¹⁵ Vocalista e baixista da banda Distúrbia Cladis.

Estas aplicabilidades no âmbito de toda uma edificação social residem, hoje, no desacordo com a sua aplicabilidade. Podem ser plenamente realizadas em pequenas esferas de atuação, nas quais as semioses operam de maneira outra àquela proposta pela Sociologia, mas que são totalmente viáveis em considerações semióticas. Neste ponto, podemos retomar a teoria lotmaniana acerca da construção de esferas de sentido e suas fronteiras:

[...] os periféricos gêneros em arte são mais revolucionários do que aqueles no centro da cultura, eles gozam um grande prestígio e são percebidos pela contemporaneidade para serem uma arte real. A segunda metade do século XX testemunhou uma insurgência de formas marginais na cultura (LOTMAN, 1990, p. 134).

Lotman ainda acrescenta que “a função de qualquer fronteira ou filtro [...] é de controlar, filtrar e adaptar o externo em interno”. Isso reforça a volta de diversos setores musicais sobre estas estratégias (como o *streaming*, abrindo mão dos *copyrights* em função da divulgação) altamente desenvolvidas nas práticas do faça-você-mesmo. Ao cruzarmos os pensamentos dos autores russo e português, vemos que esta mudança no plano utópico pode se desenvolver paradigmaticamente ao que é estabelecido nas semioses realizadas pela cultura, ao criar um novo processo que pode não ser acessível a uma totalidade social, mas atinge diretamente toda a música.

O que está em jogo, dentre as inúmeras possibilidades de aproximação teórica entre o estudo da cultura e o modelo do faça-você-mesmo, é a relação que este tem com os meios de comunicação digital. Além disso, a maneira como estas estratégias repercutem em outras esferas de atuação (em outra semiosfera) indicam a urgência de se olhar para as bordas a fim de justificar escolhas futuras de manifestações centrais em meio à cultura.

Há uma passagem em *De volta* (2006), de Antonio Negri, na qual o autor fala sobre a perda judicial do *Napster*¹⁶ e afirma que ela é momentânea; o futuro dos rumos que a Internet poderia tomar era imprevisível. À época (o livro foi publicado originalmente em 2002) já era possível observar que nenhuma indústria poderia vir contra os ensejos daquela responsável pela

¹⁶ O *Napster* foi um programa de *download* de músicas lançado em 1999, um dos pioneiros na rede e alvo de grandes brigas judiciais em função de *copyrights*.

música¹⁷ e, por mais que esta vá contra as plataformas de *download*, convive com os *sites* de *streaming*¹⁸.



Não podemos esperar que toda a bilionária indústria musical se volte para algo que surgiu como movimento de resistência a ela própria (por exemplo, o único álbum da banda Detestation [EUA] tem os seguintes dizeres em seu encarte: “*No fucking copyrights, reproduce at will*”¹⁹),

¹⁷ Assistimos, em 2012, uma briga judicial contra alguns *sites* de *download*, como o *Megaupload*, que foi perdida, mas, ao mesmo tempo, muitas destas plataformas foram criadas e continuam em plena atividade.

¹⁸ Por mais que ainda haja resistência de grandes nomes a serviços (inclusive pagos) *online*, podemos afirmar que esta é uma tendência inegável. Contudo, devemos nos questionar até que ponto tais plataformas não perpetuam a cultura dos *copyrights*, adaptando-se às novas demandas da indústria fonográfica.

¹⁹ DETESTATION. *Detestation*. 1998, Profane existence, Mineapolis; Consensus Reality, Portland; Skuld Records, Renningen. “Porra nenhuma de *copyrights*, reproduzam à vontade”. [Tradução do autor].

mas tem de lidar com questões muito populares nos meios *punk* em voga desde a década de 1970 e que puderam atingir seu máximo expoente com o advento da Internet. Tal fenômeno era desconhecido, inclusive, pelos próprios *punks*, pois, como confirmou Stig C. Miller, guitarrista da banda Amebix (Inglaterra), a banda pode ver, muitos anos após o lançamento de seu segundo e último disco (*Monolight* – 1987), o seu reconhecimento ao redor do mundo, após um hiato de doze ou quinze anos. Isso não toca apenas a música, mas também o impacto desta em relação ao seu público, como afirma Glasper:

Propositalmente eu passei doze ou quinze anos sem ouvir a banda porque eu achava um pouco perturbador. Porque eu não estava certo se nós tivemos um impacto positivo... apenas após dez anos, quando a internet realmente se transformou no que ela é, eu comecei a ouvir algumas pessoas e ver que sim, algumas pessoas tiraram algo de positivo do que estávamos fazendo. Algumas pessoas ainda disseram que não foi algo que mudou suas vidas, mas que ao menos as ajudaram em momentos difíceis (GLASPER, 2012, p. 72).

Há, aqui, não apenas uma nova maneira de se produzir música e criar uma nova relação entre seus produtores e público, mas um movimento contra hegemônico de seu estabelecimento de sentido que está para além do mero entretenimento ou de contratos com grandes gravadoras. O que reduz e restringe a música em uma dupla notação; ou é reduzida ao seu aparato técnico, reforçando a sua separação entre música séria e todo o resto (como quis Theodor Adorno, 2012), ou se volta para si como algo muito mais próximo do divertimento (pago) e restrito a determinado público consumidor, ignorando a sua potência poética massiva. Não estamos lidando novamente com as questões de democratização da música, como pretendeu Mark Perry, em 1976, mas com algo que vai muito além disso: a releitura de suas formas de acesso e sua adesão por muitos daqueles que vêm essas novas ferramentas como possíveis fomentadores de uma nova maneira de se ler a música (sem excluir o fator monetário) e sua acessibilidade.

Essas novas ferramentas digitais elevam a uma potência inimaginável todo o universo do que conhecemos como música independente. Da mesma maneira que a banda *punk* Crass fundou sua própria gravadora, a banda de música brega Calypso o faz, mas com outro propósito, o de evitar a pirataria. Curioso é que esta utiliza a mesma estratégia: vender seus materiais a um preço acessível ao público. De maneira mais sofisticada, a plataforma *Bandcamp* faz o mesmo, dá a todos os músicos a liberdade de taxar suas músicas. Atualmente, vemos que até mesmo pequenas gravadoras aderem a tais moldes e colocam parte de seu catálogo *online*.



É claro que a questão dos *copyrights* não se apaga totalmente. As noções judiciais acerca destes ainda são válidas para todas as plataformas de *streaming* aqui citadas. Contudo, a forma como essa música atinge seu público se dá de maneira totalmente outra. Pensemos em um exemplo prático. Diversas bandas novas de outras partes do mundo vêm ao Brasil em turnês relativamente longas e a elas cabem os espaços e festivais marginais. No entanto, elas mobilizam um público expressivo, mesmo com seus materiais físicos sendo inéditos deste lado do Atlântico. Isso se dá em função de uma dupla notação: a interação com uma banda que não figura o cotidiano das casas de shows e, é claro, a possibilidade de conhecê-las através dos meios digitais²⁰. Tal fenômeno fica claro em meios menos evidentes, mas não podemos saber até que ponto são extensivos ao *mainstream*.

Chamamos a atenção a algo dito por Paul Zumthor acerca do *rock*:

²⁰ O mesmo é válido a bandas de outros estados, contudo, fica latente nos casos de bandas internacionais por ser extremamente caro aos produtores pequenos trazê-las.

O *rock* não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O *rock and roll* se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do rock que vinha da América, já ganhava uma juventude de blusões negros e já semimarginalizada, e que fermentava violência reprimida. O *rock* lhe deu, senão precisamente um exatário, uma *expressão*, no sentido forte da palavra. E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível, como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmo. Na medida em que reivindica uma violência (a violência que leva a quebrar as cadeiras, no final da apresentação), trazia consigo algo de insubstituível para uma geração no vazio. Para essa geração e para a minha (que aproveitou indiretamente, através de outras, essa experiência), uma coisa é certa: depois do *rock* nada mais será como antes (ZUMTHOR, 2005, p. 102).

A assertividade do autor está em reconhecer as mudanças que o *rock* engendrou na música, contudo, ele não poderia prever que tal mudança seria dada nas premissas que tocam à sua produção. A fenecente figura dos grandes *rockstars* vem dando lugar àquilo que Zumthor viu nas inúmeras fragmentações vividas progressivamente pelo estilo e, conseqüentemente, perde a sua posição central. Acontece que essas partes esparsas que o compõem se veem cada vez mais próximas, tanto no que toca as fronteiras geográficas quanto de subgêneros. As bordas nunca estiveram tão próximas e tampouco tão evidentes.

Referências

Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Barros Moraes. São Paulo: Unesp, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas**. São Paulo: Ateliê, 2010.
- FOUCAULT, Michel **Ditos e escritos: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (vol. III).
- GLASPER, I. **The day that a country died**. Londres: Cherry red books, 2012.
- LOTMAN, Yuri **Universe of the mind**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

LOTMAN, Yuri; USPENSKY, Boris; IVANOV, Vyacheslav. **Ensaio de semiótica soviética**. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte universitário, 1981.

NEGRI, Antonio. **De volta**: abecedário biopolítico. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

Discográficas

AMEBIX. **Monolight**. Wolverhampton: Heavy Metal Records, 1987. 1 disco sonoro (43:56 minutos).

THE BEATLES. **Yellow submarine**. São Bernardo do Campo: Apple Records, 1969. 1 disco sonoro (40:12 minutos).

CRASS. **The feeding of 5000**. Essex: Crass Records, 1978. 1 disco sonoro (21:50 minutos).

DETESTATION. **Detestation**. Mineapolis: Profane existence; Portland: Consensus Reality; Renningen: Skuld Records, 1998. 1 disco sonoro (34 minutos).

NUCLĒAR FRÖST; SECRET SECT. **Split**. Endless Agony, Morbid Massakre, Injustice of Humanity. California, 2009. 1 compacto sonoro (S/t).

Sites e Homepages

Bandcamp. Disponível em: <www.bandcamp.com>. Acesso em: 21 abr. 2015.

Dados sobre o número de pessoas conectadas no mundo. Disponível em: <<http://jornalggm.com.br/noticia/apenas-379-das-pessoas-do-mundo-estao-conectadas-a-internet>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

Disturbia Cladis. Disponível em: <<http://disturbiacladis.bandcamp.com>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Fear of the future. Disponível em: <<http://fearofthefuture.bandcamp.com/>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Imagem do Zine *Sniffing glue, de Mark Perry*. Disponível em: <<https://quantumprogress.wordpress.com/2011/06/09/adventures-in-arduino/>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

Kroni. Disponível em: <<http://thekroni.bandcamp.com/album/your-master-is-gone>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Kurgan. Disponível em: <<http://kurgan.bandcamp.com/>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Nuclear Frost. Disponível em: <<http://nuclearfrost83.bandcamp.com/>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Poison Beer. Disponível em: <<http://pb666.bandcamp.com/releases>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Problemas judiciais com o *Megaupload*. Disponível em: <<http://www.theverge.com/2015/2/14/8039413/megaupload-conviction-felony-nomm-kim-dotcom>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

Problemas judiciais com o Napster. Disponível em: <<http://www.theverge.com/2015/4/13/8399099/metallica-sued-napster-15-years-ago-today>>. Acesso em: 02 mai. 2015.