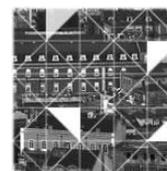

CIDADES, Comunidades e Territórios



Desmaterialização da Música e a Produção Fonográfica do *Rock* Independente de Teresina no Século XXI

Thiago Meneses Alves¹, Universidade Federal do Piauí, Teresina, Brasil.

Resumo

Um dos fenômenos mais verificados no âmbito das mudanças estruturais recentes na produção, circulação e consumo de música é o incremento de um número cada vez maior de contextos que nascem fora do raio de atuação das grandes indústrias culturais e longe dos grandes “centros”. A possibilidade de registro e distribuição fonográficos facilitados pela emergência das tecnologias digitais para um público amplo, ao mesmo tempo em que é um dos principais fatores para o desmantelamento parcial de um modelo de indústria da música que vigorou soberano no século XX, possibilita a ascensão, em dimensões até há pouco tempo impensáveis, destes grupos distantes dos contextos culturais de referência, não obstante o surgimento de novos desafios, e que giram sobretudo em torno do tópico “sustentabilidade”.

Inserido no âmbito mais alargado de uma tese de doutoramento, o presente artigo busca discutir esse novo contexto de incremento de contextos musicais “periféricos” a partir do caso da produção fonográfica do *rock* independente da cidade brasileira de Teresina no século XXI. Antes da apresentação e discussão propriamente dita deste material, são feitos alguns apontamentos gerais sobre as principais modificações do *business* da música nos últimos anos, assim como uma breve caracterização sociodemográfica do território de Teresina. Buscou-se, também, sublinhar o papel protagonista dos territórios urbanos nas pesquisas sobre os fenômenos culturais na contemporaneidade. Em linhas gerais, é possível afirmar que o catálogo volumoso, verificado em 220 produtos fonográficos, distribuídos nos mais diversos suportes e formatos, é devido principalmente a estas novas oportunidades advindas do novo ambiente digital.

Palavras-chave: Desmaterialização da Música, Produção Fonográfica Independente, Teresina.

¹ thiagomeneses85@gmail.com

Apresentação²

A discussão apresentada nestas páginas é parte de um trabalho mais abrangente desenvolvido no âmbito de uma tese de doutoramento em Sociologia que tem buscado investigar a gênese e o desenvolvimento do espaço social do *rock* independente da cidade brasileira de Teresina, e cujo foco principal é elucidar como está configurado o conjunto de agentes e instâncias sociais que fornece as condições necessárias para a consolidação de uma produção roqueira autoral e de feições alternativas naquele contexto territorial específico. No âmbito restrito deste artigo, busca-se apresentar e discutir a produção fonográfica oriunda do segmento em análise, cujo incremento nos últimos anos é explicado em grande parte pelas modificações estruturais recentes verificadas nos modos de produção, circulação e consumo da música.

Em termos sociológicos, o objetivo geral da investigação contida na tese é operacionalizado a partir da noção de espaço social, de Pierre Bourdieu (2007: 133), “(...) um espaço (a várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto de propriedades que actuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder neste universo”. Assim, parte-se da ideia de que o processo que culmina na obra enquanto produto final da atividade artística, mais do que circunscrito a lógicas inerentes ao ambiente estético, é fruto das dinâmicas de um campo composto por agentes em interação que buscam principalmente alçar posições na hierarquia deste espaço simbólico (Bourdieu, 1996).

No caso específico da discussão empreendida no artigo, problematiza-se brevemente o conjunto de mudanças substanciais que vêm ocorrendo com grande velocidade na indústria da música nos últimos anos, seja a partir das modificações mais visivelmente percebidas pelos consumidores, assim como a partir de modificações tecno-socio-econômicas mais amplas verificadas a partir do incremento substancial da Internet na vida cotidiana de uma sociedade globalizada. No caso desta primeira dimensão, as mudanças são percebidas principalmente na passagem de um modelo de negócios cujo cerne passa da produção industrial de discos para o gerenciamento do imenso material disponível no ambiente digital a partir da formação de redes de usuários, e verificado em plataformas como o Spotify e o iTunes (De Marchi, 2011), e que significa sobretudo a desmaterialização gradativa dos suportes responsáveis pela disseminação dos registros sonoros (Vicente, 2012). No caso da segunda dimensão, é sempre importante ter em mente que as modificações recentes na produção, circulação e consumo da música fazem parte de um conjunto mais amplo, verificados no fenômeno da desmaterialização do conhecimento (Cocco et al., 2003).

Na primeira parte do artigo são feitas algumas considerações sobre este novo panorama, sublinhando algumas das principais oportunidades surgidas para as iniciativas fora dos circuitos da grande indústria cultural, sem perder de vista as inúmeras complexidades ainda enfrentadas por estes agentes. Ainda que não sejam poucas estas dificuldades, sobretudo no que diz respeito aquelas que giram em torno do tópico da sustentabilidade financeira, é bastante notório o crescimento cada vez mais vertiginoso deste tipo de produção.

Na segunda parte discute-se este crescimento relevante a partir do caso da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI. Após uma breve caracterização sociodemográfica do contexto analisado, apresenta-se o catálogo fonográfico montado no âmbito da pesquisa, assim como os critérios utilizados na sua formatação. Ao todo, foram verificados 220 produtos fonográficos, distribuídos nos mais diversos suportes e formatos, e referentes a 136 projetos musicais que mantêm ou mantiveram atividades no decorrer do período temporal estipulado para a análise. Os formatos verificados na produção fonográfica do *rock*

² Gostaria de agradecer o suporte prestado pelos seguintes amigos na elaboração deste artigo: Irene Serafino (pelas ponderações sempre pertinentes) Francisco Conrado e Ana (pela ajuda com o *abstract*). De modo mais geral, gostaria de agradecer também aos pouco mais de trinta agentes consultados na pesquisa de campo de doutoramento, cujos depoimentos foram fundamentais para construir as reflexões em torno do contexto analisado. Obviamente, o teor final destas são de minha inteira responsabilidade.

independente de Teresina foram os seguintes: álbuns, *extended plays*, *demos*, *singles*, compilações, *bootlegs* e fonogramas dispersos³.

Portanto, além das reflexões em torno do espaço social e do campo artístico calcadas na obra de Pierre Bourdieu, assim como dos apontamentos sobre o contexto de desmaterialização da música, o enquadramento numa sociologia cultural da música popular (Bennett, 2008), cuja gênese está ligada ao fenômeno conhecido como “cultural turn” em meados dos anos de 1970, e que significou em última análise a anulação do caráter marginal e dileitante até então ocupado pela esfera cultural nesta disciplina (Featherstone, 1995), é outro referencial importante na problematização aqui proposta. A articulação teórica busca também não perder de vista as especificidades da cultura e das artes (Bourdieu, 1996, 2003; Becker, 1982) nos espaços urbanos contemporâneos (Bennett, 2004; Bennett & Peterson, 2004; Crane, 1992; Fernandes & Freire Filho, 2005; Guerra, 2010; Kruse, 1993, 2010; Straw, 1991), reconhecendo, portanto, o protagonismo cada vez maior da problematização das características dos territórios nas investigações dos fenômenos culturais, e que teve uma importante guinada a partir de meados dos anos de 1990, no fenômeno que ficou conhecido como “virada territorial” (Fernandes & Freire Filho, 2005).

2. Algumas Notas sobre o Contexto de Desmaterialização da Música

São notórias as mudanças estruturais, muitas das quais irreversíveis, que têm ocorrido no âmbito da indústria da música nos últimos anos. É muito sabido, também, que estas mudanças estão intimamente vinculadas à presença cada dia mais marcante do ambiente digital na vida cotidiana de uma sociedade globalizada. De fato, o acesso facilitado à Internet é um fator determinante nas reconfigurações nas esferas da produção, mediação e consumo de música. Estas, por sua vez, proporcionam seja um leque amplo de novas possibilidades para segmentos e contextos outrora marginalizados por um sistema anterior pouco inclusivo, assim como novos desafios, ligados principalmente à questão da sustentabilidade financeira num contexto cuja cultura da gratuidade parece ser a regra. Mesmo em meio a esta conjuntura por vezes ambivalente, é notório o incremento cada vez maior do que o pesquisador George Yúdice (2011) problematiza enquanto “música paralela”, e que consiste, no contexto latino-americano, de iniciativas que conseguiram certo êxito a partir da adoção de estratégias fora daquelas classicamente praticadas pela esfera *mainstream*.

O modelo fonográfico que desfilou hegemônico no decorrer do século XX foi estruturado (principalmente) a partir de dois pilares principais: (1) venda de fonogramas em suportes materiais (*Long Play*, *Compact Disc*, dentre outros); (2) exploração dos direitos econômicos de execução pública e privada das obras (Herschmann, 2010). Quando a explosão do acesso a conteúdos informativos proporcionada pela disseminação da Internet toma dimensões incontornáveis, torna-se praticamente impossível manter um modelo, com o mesmo nível de rentabilidade, baseado na venda de algo que, à primeira vista, já não é mais necessário, no caso específico da indústria fonográfica, o suporte material.⁴ Além disso, há cada vez mais a perda de legitimidade da maneira como esse tipo de gerenciamento dos direitos monetários oriundos de algumas mercadorias de caráter “especial” como a música é feito num ambiente cuja lógica consiste, em grande parte, na troca e colaboração.

De fato, a apropriação destes novos artefactos tecnológicos tem permitido o aparecimento de diversas iniciativas bem-sucedidas de mercados de pequeno e médio porte que, concatenados com a nova lógica inerente ao ambiente digital, adotam estratégias que já não passam, necessariamente, pela comercialização de fonogramas em suportes materiais e nem no controle rígido de propriedade intelectual das obras. Baseiam-se, sobretudo, nos valores arrecadados com os concertos, o que demonstra a centralidade da música ao vivo no panorama de reconfiguração deste segmento das indústrias culturais (Guerra, 2010; Herschmann, 2010). No caso específico

³ Os fonogramas dispersos são um conjunto considerável de registros não identificáveis em nenhum dos outros formatos citados e que são discutidos no último tópico deste trabalho.

⁴ Não se negligencia nesta discussão fenômenos como o retorno do vinil, que, assim como no contexto mundial, tem tido um grande incremento também no Brasil (Quines, 2013), ainda que este seja bastante pontual e, de longe, parece suprir, do ponto de vista das vendas, o buraco trazido com a disseminação da pirataria, configurando-se muito mais como um mercado de nicho.

do Brasil, algumas das experiências mais representativas nos primeiros anos do século XXI foram o tecnobrega do Pará, o *funk* do Rio de Janeiro e o Forró eletrônico de Fortaleza.⁵

Assim, o uso cada vez mais rotineiro destes artefactos tecnológicos permitiu o incremento de uma tendência marcante na atual conjuntura socioeconômica: a desmaterialização do conhecimento. Quando abordam este fenômeno, Cocco et al. (2003) sublinham justamente o fato de o conhecimento não estar mais necessariamente incorporado em suportes materiais – o disco, o livro e etc. A consequência principal – o caso da música, neste sentido, é emblemático – é a dificuldade em justificar um valor de troca para um tipo de bem cuja abundância e facilidade de difusão e acesso se tornam características centrais. Eis um dos pontos mais recorrentes hoje nos debates sobre o(s) processo(s) de reestruturação do *business* da música.

De uma forma geral, a dissociação do conhecimento de um suporte material joga luz numa questão mais profunda que diz respeito à natureza diferenciada das mercadorias cujo ponto nevrálgico é o conhecimento/informação. Corsani (2003), ao reunir uma série de elementos que caracteriza a “natureza” do conhecimento, fornece pistas importantes para o entendimento destas diferenças: a) o conhecimento não se esvai quando utilizado. O fato de consumir conhecimentos não implica esgotamento ou destruição, ao contrário, ele evolui com o uso subjetivo que se faz dele; b) no momento da troca, não comporta perda. Na realidade, alguém que dá conhecimento não fica desprovido dele; c) o custo de reprodução do conhecimento, a partir da democratização das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTIC), é muito baixo ou nulo; d) os conhecimentos são indivisíveis, bem como cada vez mais difíceis de serem apropriados.

Portanto, as leis de valorização de mercadorias cujo cerne é o conhecimento em si não funcionam da mesma forma das mercadorias convencionais. Em outras palavras, o conhecimento, baseado na informação, não conteria os elementos necessários que permitam a troca mercantil nos moldes capitalistas clássicos (Dantas, 2008). O que o sistema faz é essencialmente produzir “raridade” a partir de certos monopólios que possui, seja no âmbito da produção ou da distribuição. Na medida em que estes monopólios se esvaem por conta das próprias modificações oriundas das dinâmicas tecno-sociais, ocorrem mudanças substanciais de reestruturação, encolhimento ou mesmo desaparecimento de certos modelos.

Trazendo a discussão novamente para o panorama musical. Com a difusão das NTIC, e a consequente desincorporação do conhecimento de suportes materiais, a produção de valor de troca nas mercadorias musicais baseadas no modelo que vigorou soberano no século XX fica cada dia menos executável. De fato, foi a conjuntura anterior, pré-Internet massificada, que justificou e viabilizou todo um grande aparato para comercializar mercadorias com estas características. A “raridade” era mantida de forma artificial a partir do monopólio das tecnologias de registro (estúdios de gravação) e circulação (suportes materiais), e de modelos de gerenciamento de propriedade intelectual pouco flexíveis.

Assim, as mudanças estruturais no seio do negócio da música gravada estão diretamente ligadas a estas reconfigurações mais estruturais do próprio capitalismo contemporâneo. De fato, desde a década de 1980 as grandes corporações começam a assumir novos formatos mais concatenados com as mudanças tecno-socio-econômicas. Assim, de um modelo vertical, baseado essencialmente na empresa típica do capitalismo industrial (propriedade de estúdios de gravação, de fábricas de prensagem dos discos e etc.), a produção fonográfica já assumiria o caráter de uma empresa em rede (estúdios de gravação e fábricas terceirizadas, contratos flexíveis e etc.) até finalmente o modelo industrial de produção de discos transferir o protagonismo para a empresas baseadas na formatação de redes de usuários-clientes (iTunes, Spotify, dentre outros) (De Marchi, 2011).

Nesta discussão, é importante sempre ressaltar que uma transição desta magnitude é sempre feita de forma parcial, imprecisa, com dinâmicas diferenciadas, que variam de acordo com determinadas situações e contextos. Neste sentido, há ainda vigorosos resquícios do modelo anterior no *business* da música, caso de artistas grandes como U2, Coldplay, dentre outros, que continuam com altas vendas de fonogramas em suportes físicos, assim como altos rendimentos em torno dos direitos oriundos do uso dos fonogramas (Herschmann, 2010).

⁵ Para mais detalhes sobre estes contextos específicos, consultar, respectivamente, Castro & Melo (2011), Sá & Miranda (2011) e Vicente (2008).

Portanto, o conjunto de obras que compõe o quadro de análise neste artigo está inserido num período temporal (o século XXI) cujo *business* da música passa por modificações profundas, frutos de transformações estruturais mais amplas. O próximo tópico busca discutir as implicações deste novo panorama na produção fonográfica de territórios distantes dos grandes centros culturais a partir do caso específico da cidade de Teresina, capital do estado brasileiro do Piauí.

3. A produção fonográfica do rock independente de Teresina no século XXI

Teresina é a capital e maior cidade do Piauí. Está localizada no centro-norte do estado, distante 366 Km do litoral. Possui uma população de aproximadamente 814.000 habitantes, distribuídos numa área de 1.391,98 Km²⁶. É sede do Governo do Estado do Piauí. O município faz parte da Região Administrativa Integrada de Desenvolvimento da Grande Teresina (RIDE Teresina)⁷, projeto criado pelo Governo Brasileiro e cujo objetivo principal é a dinamização econômica em escala regional de algumas regiões específicas do país.

O estado do Piauí está localizado na região Nordeste do Brasil. Possui população estimada em cerca de 3.200.000 habitantes em 2015, e uma dimensão territorial de 251.529 Km². Dispõe da menor faixa litorânea do país (66 km de extensão). A economia gira em torno principalmente da agricultura, pecuária, extrativismo vegetal/mineral e serviços⁸.

Figura 1. Localização de Teresina e do Piauí no mapa do Brasil.



Fonte: <http://professoreltinho.blogspot.pt/2014/03/piaui-aspectos-fisiograficos.html>. Acesso em 16.05.2016.

De uma forma geral, pode-se afirmar que este território é caracterizado ainda pela enorme distância – não apenas geográfica – dos tradicionais centros culturais hegemônicos do Brasil, representados pelo que se convencionou chamar eixo Rio/São Paulo. Ainda que inúmeras clivagens possam ser verificadas na comparação com contextos mais “centrais”, estas parecem diminuir velozmente quando a esfera de referência é a produção, circulação e consumo da música no século XXI. Isso é particularmente verificado quando se analisa o atual estágio da

⁶ Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Acesso em 14.05.2014.

⁷ Com informações de <http://www.integracao.gov.br/web/guest/ride-grande-teresina>. Acesso em 16.05.2016.

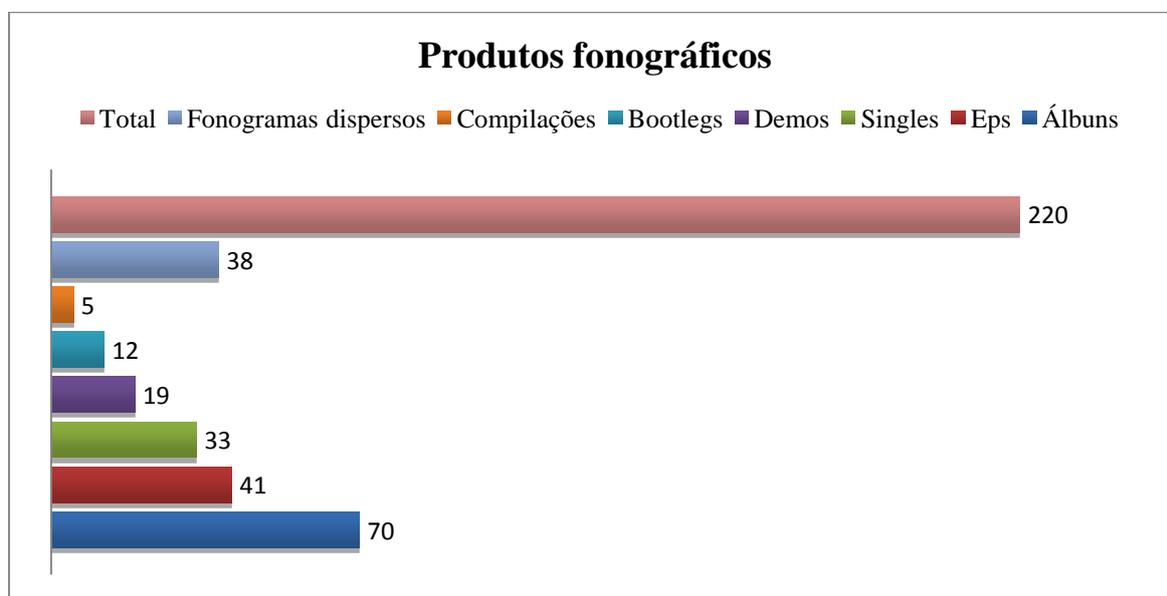
⁸ Com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=pi#>. Acesso em 16.05.2016.

produção fonográfica roqueira oriunda daquele contexto, cujo *boom* está diretamente associado às reconfigurações tecno-socio-econômicas anteriormente descritas.

Os primeiros indícios da chegada do *rock* em Teresina datam de 1966 com a criação do grupo Os Brasinhas, portanto, mais de dez anos depois da chegada do gênero no Brasil. Uma produção roqueira propriamente autoral surgiria somente na primeira metade da década de 1970, cujos responsáveis foram os pioneiros membros da Banda da Cidade Verde, formada por Durvalino Couto, Edvaldo Nascimento e Edino Neiva (Ferreira, 2006). Os primeiros artistas no âmbito do *rock* que, de fato, começariam a registrar suas composições em formatos fonográficos o fariam apenas na década de 1980. Neste sentido, os grupos de *heavy metal* como Vênus, que gravou um *Long Play* homônimo em 1986, Megahertz e Avalon, que lançaram pelo lendário selo Cogumelo Records o *split* Tecnodeath/Stop the Fire, em 1989, exerceram um papel importantíssimo (Medeiros, 2013), a despeito da qualidade ainda muito rudimentar destes pioneiros registros.

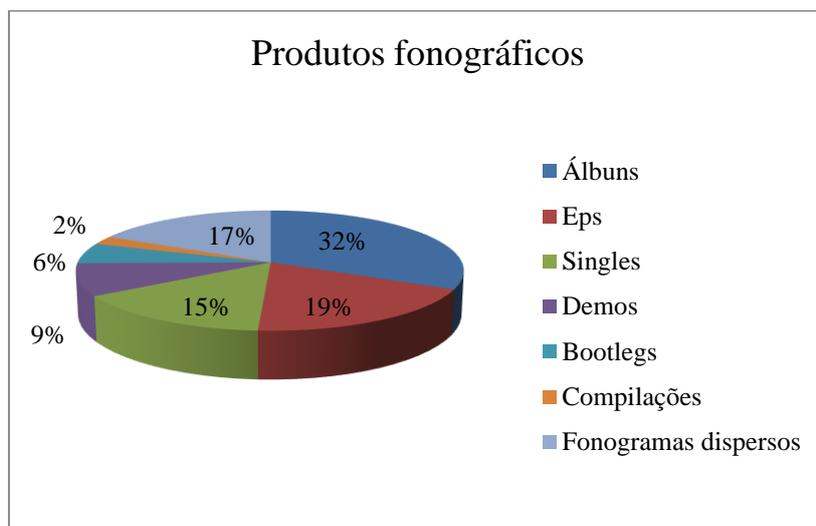
Ainda que a cidade já apresentasse um cenário musical sólido na década de 1980, com uma produção autoral diversificada, espaços específicos para a fruição deste tipo de música, assim como concertos periódicos dos nomes mais importantes do *show business* brasileiro (Medeiros, 2013), o registro fonográfico dos artistas locais era ainda uma das principais dificuldades. Contudo, no decorrer do século XXI, e principalmente devido às modificações estruturais já descritas, há um incremento expressivo desta atividade, verificado no substancial catálogo reunido nesta investigação, e composto de 220 produtos fonográficos referentes ao *rock* independente de Teresina, distribuídos nos seguintes formatos: álbuns, *extended plays*, *demos*, *singles*, compilações e bootlegs. Além destes formatos, há uma quantidade considerável de fonogramas não-especificados no que diz respeito ao formato dispersos no ambiente digital. Seguindo os pressupostos de Vicente (2012:196), foram considerados nesta catalogação “suportes fonográficos” sejam as formas físicas (LP, CD, K7 e outros), sejam as formas virtuais (WAV, MP3 e outros) de registros sonoros.

Gráfico 1. Disposição dos formatos da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI (N).



Fonte: Elaboração própria.

Gráfico 2. Disposição dos formatos da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI (%).



Fonte: Elaboração própria.

Os critérios gerais utilizados para a inserção de determinado material no catálogo agora apresentado foram: (1) o registro deveria ser de músicas criadas no contexto de Teresina, (2) no âmbito de projetos musicais cujas atividades estivessem vinculadas ao segmento social analisado na pesquisa e que (3) tivessem sido lançados no século XXI.

A maioria do catálogo foi construído a partir do material disponibilizado pelos próprios artistas nas inúmeras plataformas hoje existentes para este fim⁹. Em alguns casos excepcionais, os produtos fonográficos foram conseguidos a partir do contato mantido com os próprios artistas ou com entusiastas, que inclusive cumprem um papel importantíssimo na formação de micro acervos relativos ao segmento analisado.

É importante ressaltar que em nenhum momento a lista agora apresentada pretende ser uma representação definitiva da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina, na medida em que é fato a existência de material com condições de inserção dentro deste catálogo e que, por motivos diversos, não entraram na lista. Material não-disponibilizado na Internet, assim como o relevante número de fonogramas em processo de finalização foram os dois casos principais verificados neste sentido. Portanto, mais do que uma lista completa, intenta-se muito mais fornecer um panorama geral e representativo do caráter multifacetado que o *rock* independente de Teresina toma no século XXI a partir da apresentação do conjunto sólido de obras oriundas das suas atividades.

As gravações que compõem este catálogo são dos mais diversos níveis, desde aquelas feitas sob as mais precárias condições de registro até aquelas realizadas em renomados estúdios brasileiros. Neste último caso, o exemplo do álbum *Walking Alone* (2015), da banda Maverick 75, registrado no lendário estúdio Toca do Bandido, localizado na região serrana do Rio de Janeiro, é o caso emblemático mais recente. O aumento da qualidade dos registros é notável nos últimos anos, sobretudo por conta do surgimento de *home studios*, como atestam Sandro Sertão e Henrique Douglas, dois dos mais experientes membros em atividade no *rock* independente de Teresina nos dias de hoje:

“Eu fiz os discos de algumas bandas aqui (...). Claro que é [possível gravar com qualidade atualmente]. Porque a tecnologia que existe hoje e o investimento que cada um tenta fazer no seu

⁹ As mais utilizadas foram o Bandcamp, Last FM, Toque no Brasil, Soundcloud, Palco MP3 e Bandas de Garagem, Spotify, Deezer, Myspace.

estúdio já é de um nível aceitável. É de um nível que qualquer um aí fora pode escutar e deglutir numa boa sem reclamar. Então, já dá pra ter, inclusive em *home studio*, uma qualidade muito boa de gravação” (Sandro Sertão, músico e produtor cultural)¹⁰.

“Antes, as pessoas também, na década de 70 e 80, usavam o quarto da sua casa, mas era uma parafernália de coisas dentro de um quarto. Hoje não. Basta você ter alguns equipamentos-chave, poucos equipamentos, e você ter talento. O talento nunca vai ser superado. E hoje é melhor ainda porque com pouco equipamento você grava um disco com qualidade. Gravar hoje é muito fácil. Gravar bem é muito fácil. Porque o que importa, eu acho que a gente está começando a aprender isso agora, o que importa é a força da canção” (Henrique Douglas, músico, produtor cultural e jornalista)¹¹.

Importa sublinhar também que apesar do *deficit* técnico grande verificado ao menos até meados dos anos 2000, muitos destes registros gravados em condições adversas são bastante referidos por agentes familiarizados com aquele contexto, ocupando um lugar importante no imaginário roqueiro da cidade. O caso mais emblemático neste sentido é o álbum homônimo do grupo Narguilé Hidromecânico, de 1999, gravado no equipamento portado pelos engenheiros de som R C Valera e Beto Vilares, que na altura acompanhavam o antropólogo Hermano Viana no projeto Música do Brasil, que tinha por intuito descobrir e mapear a então nova música brasileira, e que seria posteriormente apresentado em quinze edições por ninguém menos que Gilberto Gil na MTV brasileira¹². O álbum, recheado de *hits* locais¹³, conseguiu a improvável façanha de ser um dos CDs mais vendidos em Teresina naquele ano (Rodrigues, 2014).

A circulação do material fonográfico produzido no âmbito do *rock* independente de Teresina para além das fronteiras da cidade é outro ponto digno de menção, e também possível sobretudo por conta da emergência do novo ambiente digital. Alguns dos casos recentes mais emblemáticos nestes sentido são a inclusão do álbum *Sonitus*, da banda Vulgo Garbus, na lista top 10 da publicação digital + Instrumental, na edição de fevereiro de 2016¹⁴, uma das principais instâncias de legitimação neste segmento no contexto brasileiro, e dirigida por um dos mais destacados nomes da guitarra elétrica nacional da atualidade, Bruno Kayapy, membro do grupo Macaco Bong. A inclusão de uma faixa da banda Anno Zero na coletânea *Sons of Carnival of Carnage*, da renomada revista britânica *Terrorizer*, com distribuição para toda a Europa¹⁵, assim como a inclusão do álbum *Imperfei*, do duo Guardia, na lista do *site Embrulhador* que veiculava os melhores lançamentos da música nacional do ano de 2015¹⁶, são outros exemplos relevantes neste sentido.

Por último, nota-se que o aparecimento de um número grande de plataformas digitais para a distribuição do material fonográfico faz com que a adoção do suporte material seja cada vez mais optativo. Ainda assim, são verificadas situações onde o suporte material não apenas é adotado, como também é tido como parte fundamental de fruição do material artístico, caso do lançamento do álbum *Inverted Blood* (2012), do trio Bode Preto, lançado em vinil e cassete. Feitas estas considerações gerais, apresenta-se, a seguir, a forma como está distribuída, no âmbito dos formatos, a produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI. Além de descrições gerais sobre pontos importantes verificados em cada formato, são trazidos alguns exemplos de lançamentos fonográficos que, por diferentes motivos, se destacaram no contexto analisado.

O formato mais verificado no conjunto da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI foi o álbum, com 70 produtos listados. Elemento dos mais importantes na trajetória da indústria da música, o formato é fruto do advento e consolidação do LP na década de 1960, que possibilitava cerca de 40 minutos de gravação, e que permitiu o registro de muito mais músicas num mesmo suporte, tomando o protagonismo até

¹⁰ Entrevista concedida ao autor.

¹¹ Entrevista concedida ao autor.

¹² Ainda que o Narguilé não tenha entrado na versão definitiva, este contato com a produção do programa foi fundamental por ter legado um dos mais conhecidos álbuns do rock independente de Teresina.

¹³ *Maluco Regulão*, *Amor em Pó*, *Forró do Mulambo*, *Lisossomos* são alguns destes sucessos.

¹⁴ https://issuu.com/revistainstrumental/docs/instrumental_04_2. Acesso em 16.05.2016.

¹⁵ Anúncio feito no perfil oficial da banda: <https://www.facebook.com/annozeroand/photos/a.10150662955661406.381596.93249626405/10153369240476406/?type=3&theater>. Acesso em 16.05.2016.

¹⁶ A lista completa pode ser vista no seguinte endereço: <http://www.embrulhador.com/2016/01/conheca-os-melhores-da-musica.html>. Acesso em 16.05.2016.

então exercido pelos *singles*. Assim, enquanto o *single* ficou associado às altas vendas, o álbum, inscrito no LP, ganhou um *status* de ferramenta na consolidação da carreira do artista (Vicente, 2012). O formato teve também um papel importante no imaginário do *rock*, nomeadamente no que diz respeito à elevação deste de um *status* de música de entretenimento juvenil para uma produção considerada mais “séria”, “que pode ser visto como uma metáfora do crescimento da importância artística e cultural do gênero, que passara, como se sabe, a incorporar importantes questionamentos políticos, sociais, comportamentais e estéticos” (Vicente, 2012: 201). Um dos exemplos mais marcantes neste sentido é o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, que exerceu pioneirismo em questões que vão da exploração de novas possibilidades no estúdio de gravação até a forma como o disco foi arranjado conceitualmente, sendo precursor do estilo que ficou conhecido como *rock* progressivo.

É interessante constatar que por mais que este modo de reunir um conjunto de canções seja fruto de uma contingência bastante específica da indústria da música num determinado período de tempo – a duração de cerca de quarenta minutos está diretamente ligada à capacidade de armazenamento do *Long Play* –, ele ainda seja o mais frequente, mesmo com as várias possibilidades proporcionadas pelo avanço tecnológico. Por mais que o *Compact Disc*, lançado em meados da década de 1980, comportasse bem mais do que os 40 minutos médios do *Long Play*, não houver modificações substanciais no formato até então.

Assim, mesmo munidos de um leque de opções, os artistas no contexto do *rock* independente de Teresina (ainda) adotam o álbum enquanto principal forma de divulgação dos seus trabalhos. Pelo que se tem percebido a partir da observação das trajetórias daqueles artistas, o lançamento de um punhado de canções neste formato ainda possui uma grande representatividade, significando, via de regra, um acontecimento extraordinário na carreira. Assim, boa parte dos produtos fonográficos lançados neste formato são de caráter oficial, mais bem-acabados do que as *demos*, *bootlegs* e muitos *extended-plays*. Devido à maior importância dada ao formato, a grande maioria dos artistas ainda adota o suporte material – principalmente o *compact disc*, mas, em algumas situações, o vinil – para o lançamento do material.

Não por acaso, quando inquiridos sobre os mais marcantes produtos fonográficos do *rock* independente de Teresina, a maioria dos agentes elenca álbuns, mais do que outros formatos. Neste sentido, além do já citado álbum homônimo do grupo Narguilé Hidromecânico (1999)¹⁷, há outros que também marcaram época no contexto musical de Teresina. Um dos primeiros álbuns de grande sucesso lançado no século XXI foi o *Com Fusão* (2001), do cantor, compositor, militante cultural e comunicador social Teófilo, que na altura emplacou diversos *hits*, teve uma boa exposição nos meios de comunicação tradicionais e mais alternativos, e foi fundamental para alçar Teófilo ao posto de um dos artistas mais conhecidos da música piauiense. Outros álbuns de destaque neste sentido no decorrer do século XXI foram *Poeirão* (2001), também do Narguilé Hidromecânico *Samba Bloody Samba* (2005), do duo Lado 2 Estéreo, *Sintonia da Mata* (2006) do Conjunto Roque Moreira, *Pelos Pátios Partidos em Festa* (2008) e *Alegria Girar* (2009), estes dois últimos do grupo Validuaté, e, mais recentemente, o álbum homônimo do duo *Guardia* (2013), *Walking Alone* (2015) do grupo Maverick 75 e *Foda!* (2016), primeiro trabalho de Valciã Calixto.

O *extended-play*, ou simplesmente EP, foi o segundo formato em incidência no âmbito da produção fonográfica do *rock* independente de Teresina no século XXI, com 41 produtos catalogados. Enquanto formato, o EP se caracteriza essencialmente por não ser tão grande ao ponto de configurar um álbum, e nem tão pequeno como os compactos simples ou duplos, onde historicamente foram alocados os *singles*.

Foi verificada uma oscilação no acabamento técnico final destes registros. Assim, podem ser seja bastante acurados tecnicamente, com a qualidade de gravação equivalente àquela verificada, via de regra, nos álbuns, ou menos acurada, aproximando-se dos materiais de apresentação verificados nas *demos* ou mesmo nos mais precários contidos nos *bootlegs*.

Em muitos casos, mais do que por falta de repertório, a opção pelo EP vem da falta de recursos para gravar um álbum, já que os estúdios costumam cobrar por faixa ou por horas de trabalho. O caso do grupo Bia e os Becks é

¹⁷ O álbum posterior do grupo, chamado *Poeirão* (2001), também fez muito sucesso no início dos anos 2000, legando vários *hits* como *Jumento Bom*, *Remédio Caseiro*, *Presentim*, dentre outros.

um dos mais emblemáticos dos últimos anos. Atualmente, a banda é uma das representantes da nova safra do *rock* independente que possuem maior visibilidade no cenário musical de Teresina. Ainda assim, e por conta da questão financeira, problemática infelizmente ainda muito comum neste universo, não deram o passo definitivo rumo à gravação do seu primeiro álbum. A opção do grupo para registrar e difundir o seu trabalho até o momento foi a gravação de dois EPs, *Conto Amor* (2013) e *Todo Lascado* (2016), ambos distribuídos *online* e em CD, como esclarece o guitarrista do grupo, Mário Araújo¹⁸:

“O primeiro EP na verdade é bem mais como uma *demo*, ou um teste de como a banda poderia soar. Éramos bem imaturos musicalmente e no fim das contas é um trabalho que hoje sinto que poderia ter sido bem melhor explorado em termos de arranjos e timbres. Mas enfim, esse não é o motivo principal por rolar o lançamento de um segundo EP, o motivo principal é: falta de grana! É bem mais fácil produzir um disco hoje em dia, claro, mas ainda precisamos da grana pra isso... e geralmente não é barato. Então resumindo, dois motivos para lançar um segundo EP: a banda está mais consistente e a sonoridade melhorou consideravelmente em relação ao primeiro o que nos fez optar por lançar como algo novo, e segundo: ainda estamos levantando recursos para um *full* álbum” (Mário Araújo, músico).

Por conta destas contingências o formato configura uma alternativa muitas vezes interessante entre a quantidade de recursos financeiros, materiais e etc. (ainda) necessários para o registro de um álbum e a “precariedade” de uma *demo* ou *bootleg*. São vários os exemplos de EPs que, por motivos vários, exerceram um papel importante no *rock* independente de Teresina. Além do caso do grupo Bia e os Becks, o formato é importante naquele contexto também por ter servido como único registro oficial de importantes artistas. O EP *Até Outro Dia* (data não especificada), do grupo O Trinco, assim como os EPs homônimos dos grupos *Eletrosilva* (2003), *Bedrip Clube* (2008), *Wake Up, Killer!* (2009) e do compositor Ravel Rodrigues (2014) são alguns dos exemplos neste sentido. Não raras vezes, o EP é escolhido também como forma de disponibilizar trabalhos preliminares mais bem-acabados de projetos que construíram marcantes trajetórias naquele contexto, caso do duo Guardia, que lançou os EPs *Quando Chegar* (2011) e *EP2* (2013), antes do seu primeiro álbum homônimo (2013).

Foram catalogados 33 *singles*. Como já ressaltado, os *singles* estão historicamente associados à venda em grandes quantidades, em detrimento do foco no conceito musical mais elaborado verificado nos álbuns. O formato está intimamente relacionado às famosas “músicas de trabalho”, escolhidas geralmente pelos departamentos comerciais das grandes gravadoras para divulgação massiva nas rádios. Mesmo após a emergência do ambiente digital, os *singles* permanecem forte na indústria da música, sobretudo quando se verifica a influência ainda forte das famosas listas da revista *Billboard* sobre as músicas mais tocadas nas rádios, assim como listas das músicas mais executadas em plataformas digitais de *streaming*.

No caso investigado nesta pesquisa, foram enquadrados na categoria *singles* na grande maioria aqueles produtos fonográficos assim descritos pelos próprios artistas nos seus perfis inseridos nas mais diversas plataformas digitais. Geralmente, estes produtos fonográficos contam com apenas uma música, na maior parte lançados apenas na modalidade *online*, ainda que tenham sido verificados casos de artistas importantes naquele segmento que optaram pelo lançamento de *singles* em suportes materiais, caso do grupo Os Radiofônicos, que lançou em CD os *singles* *Você não Presta* e *Beibe* (2015)¹⁹.

Um dos *singles* mais representativos do *rock* independente de Teresina foi lançado ainda nos primeiros anos 2000 pelo grupo Amigos do Vigia, e se chama *Trazer Você Aqui* (data não especificada), um dos mais dignos casos do fenômeno *one-hit-wonder*²⁰ em escala local ocorrido na capital piauiense. A música ficou bastante conhecida mesmo fora da capital piauiense, tendo sido um dos maiores sucessos do *rock* autoral na primeira metade da década de 2000.

Assim como no decorrer da história da indústria fonográfica, muitos dos *singles* verificados em Teresina aparecem posteriormente em álbuns, EPs ou compilações. Alguns exemplos recentes neste sentido vêm seja de

¹⁸ Em entrevista concedida ao site *Música Café*, disponível em: <http://www.musicacafe.com.br/2016/04/entrevista-bia-e-os-becks.html>. Acesso em 15.05.2016.

¹⁹ Com informações do site oficial da banda: <http://osradiofonicos.com.br/banda/>. Acesso em 16.05.2016.

²⁰ “Nos Estados Unidos e no Reino Unido, o termo *one-hit wonder* é utilizado para designar artistas e bandas que tiveram apenas uma gravação de sucesso durante sua carreira, numa situação ligada tradicionalmente aos *singles*” (Vicente, 2012: 201).

artistas mais tarimbados daquele contexto – *Longe é Aqui* (2015), de Hugo dos Santos, e *Scotch no Breu* (2016), de André de Sousa –, assim como de recém-chegados – *Teoria do Abacaxi* (2015), de Valciã Calixto.

São 19 os produtos catalogados sob a categoria demo. Este formato tem papel protagonista no imaginário independente, tendo configurado por muito tempo uma das principais ferramentas de divulgação, e materializada nas famosas demo-tapes em cassete, cujo papel no desenvolvimento de muitos grupos alternativos que alcançariam o *mainstream* brasileiro na década de 1990 foi fundamental (Alexandre, 2013). Na grande maioria dos casos, consistem em registros preliminares em qualidade inferior àquela verificada em boa parte dos álbuns e dos EPs. Um dos casos mais conhecidos no cenário nacional é o do grupo Los Hermanos, que lançou, no ano de 1998, duas demos em cassete – *Chora e Amor e Folia* – com versões preliminares de músicas que comporiam o seu primeiro álbum, o homônimo (1999).

Alguns dos grupos de maior sucesso do *rock* independente de Teresina tiveram seus primeiros registros oficiais em forma de demos. O grupo Validuaté, por exemplo, lançou em 2005 uma demo homônima que já continha um dos maiores *hits* do grupo, a canção *Ela É*. Caso semelhante também ocorreria com o Conjunto Roque Moreira, que lançou a demo *Amplitude Modulada* (2003), antes da gravação de um dos álbuns mais conhecidos do *rock* piauiense, o já citado *Sintonia da Mata* (2006).

Foram doze os produtos classificados sob esta categoria no *rock* independente de Teresina. Este formato corresponde aos registros não-oficiais, geralmente de ensaios e apresentações ao vivo, cuja qualidade sonora na grande maioria dos casos é inferior a dos demais formatos. É parte importante do imaginário da música *underground*, ainda que tenha origens e vários casos representativos em gravações não-oficiais de artistas famosos.

Como este trabalho de investigação almeja reunir e proporcionar uma visão tão representativa quanto possível da produção fonográfica do segmento analisado, optou-se por catalogar este material, na medida em que muitos grupos só deixaram registros neste formato. De forma previsível, foi verificado um volume extenso de *bootlegs*, já que são muito comuns a disponibilização de registros não-oficiais no ambiente digital. No intuito de não configurar uma redundância no catálogo, foram considerados apenas os *bootlegs* com um dos dois atributos principais: (1) o de projetos musicais sem outra forma de registro; (2) ou de canções autorais que não foram encontradas em outros formatos.

Foram catalogados cinco produtos fonográficos sob o formato compilações, configurando, portanto, o formato menos verificado no *rock* independente de Teresina. Foram encontradas seja compilações de inúmeros grupos reunidos num único produto fonográfico, caso dos DVDs *Mostra Cumbuca Cultural* (2008) e *Mostra Lança Piau* (2011), assim como de músicas de um mesmo artista, caso do lançamento do veterano *rocker* piauiense Edvaldo Nascimento – *Rock 30* (2015).

Foram catalogados 38 conjuntos de canções não enquadráveis em nenhum dos formatos anteriormente descritos. Consistem basicamente em produtos não especificados no que diz respeito ao formato pelos artistas.

A característica mais marcante deste material é o perfil *low-fi*, ainda que possam existir registros de fato com boa qualidade, caso do material disponibilizado pelo projeto FLIP (2015). Há muitos casos em que assemelham-se a demos. Há, contudo, os casos já bastante claros em que o artista resolveu disponibilizar as músicas fora de qualquer formato anteriormente descrito, como é o caso do produtor e músico Sandro Sertão no seu perfil na plataforma Soundcloud²¹.

²¹ O perfil do artista pode ser visualizado no seguinte endereço: <https://soundcloud.com/zeezeel>. Acesso em 16.05.2016.

5. Considerações finais

O presente artigo teve por intuito apresentar a produção fonográfica referente ao *rock* independente de Teresina no século XXI. No total, foram catalogados 220 produtos fonográficos, referentes a 136 projetos musicais que exercem ou exerceram atividades no decorrer do recorte temporal, distribuídos em diferentes tipos de formatos: álbuns, *extended plays*, *singles*, *demos*, *bootlegs* e fonogramas dispersos.

Constata-se, no decorrer do século XXI, um incremento qualitativo e quantitativo desta produção fonográfica, sobretudo devido a um conjunto de mudanças estruturais tecno-socio-econômicas, e que, no caso da produção, circulação e consumo de música, são facilmente percebidas na passagem de um modelo de negócios baseados na venda de fonogramas em suportes materiais (principalmente) para as redes de usuários-consumidores do entorno digital (De Marchi, 2011).

É importante assinalar que ainda que em Teresina já se verificasse em meados da década de 1980 uma produção musical local bastante diversificada, com espaços específicos para a fruição deste tipo de música, assim como um circuito relativamente bem-desenvolvido de concertos dos principais nomes do *show business* nacional, os registros fonográficos dos artistas locais ainda eram uma prática bastante incipiente (Medeiros, 2013), sobretudo por conta da falta de um aparato técnico adequado. Esta situação começa a se modificar parcialmente em meados dos anos 2000, principalmente a partir dos efeitos do processo de desmaterialização da música.

A primeira característica geral mais marcante da produção fonográfica analisada é o caráter heterogêneo do material, seja no que diz respeito à presença de diversas variantes estéticas roqueiras, ao acabamento técnico, ora muito bem produzido, ora bastante precário, assim como na diversidade dos suportes e formatos utilizados. O que surpreendeu após o fechamento desta parte da pesquisa, mais do que a heterogeneidade do material, foi o volume de produtos catalogados, capaz de revelar inúmeros projetos musicais desconhecidos mesmo para *insiders* daquele contexto.

Outros pontos importantes verificados a respeito da produção fonográfica analisada foram: mesmo que muitos destes registros tenham sido feitos sob condições técnicas adversas, alguns ocupam um lugar importantíssimo no imaginário cultural da cidade; ainda que boa parte destas músicas não extravase as fronteiras específicas do contexto teresinense, não raras vezes há repercussão em importantes instâncias de legitimação especializadas em cultura alternativa, seja no contexto brasileiro, seja internacionalmente; o surgimento de inúmeras plataformas de divulgação na Internet faz com que a adoção do suporte material seja cada vez mais optativa, não obstante alguns casos onde a materialidade não apenas é uma opção, mas um aspecto fundamental no processo de fruição da obra.

Ainda em meados dos anos de 1980, Vaz (1988: 48) argumentava que, se por um lado, estava relativamente clara a existência de um universo musical independente do grande circuito comercial, fazia-se urgente um conhecimento mais ampliado destas manifestações. Esta investigação, na medida em que foca um território distante dos contextos “centrais”, busca justamente contribuir para a compreensão e valorização deste rico universo, infelizmente, ainda muito negligenciado, não obstante as suas dimensões cada vez mais representativas.

REFERÊNCIAS

Alexandre, R. (2013), *Cheguei Bem a Tempo de Ver o Palco Desabar – 50 causas e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. Porto Alegre: Arquipélago.

Becker, H.S. (1982) *Art worlds*. EUA: California Press.

- Bennett, A. (2004) "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics* 32, (3/4), pp. 223-234
- Bennett, A. (2008) "Towards a Cultural Sociology of Popular Music", *Journal of Sociology*, 44 (4), pp. 419-432.
- Bennett, A., Peterson, R. (2004), *Music scenes: local, translocal and virtual*, EUA: Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, P. (1996), *As Regras da Arte*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2007), *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bourdieu, P. (2003), *Questões de Sociologia*, Lisboa: Fim de Século.
- Castro, O., Melo, O. (2011), "Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte", in M. Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores.
- Cocco, G., Galvão, A., Silva, G. (2003), *Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação*, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- Corsani, A. (2003), "Elementos de uma ruptura: A hipótese do capitalismo cognitivo", in G. Cocco, A. Galvão, G. Silva (orgs.), *Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação*, Rio de Janeiro: DP&A.
- Crane, D. (1992), *The production of culture: media and the urban arts*, Londres: Sage.
- Dantas, M. (2008), "A Renda Informacional", paper presented in XVII Encontro da Compós, 2008, São Paulo.
- De Marchi, L. (2011), "Discussindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede", in M. Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores.
- Featherstone, M. (1995), *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, São Paulo: Studio Nobel.
- Fernandes, F., Freire Filho, J. (2005), "Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical", paper presented in the V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Rio de Janeiro.
- Ferreira, P. (2006), *Deus ex machina – quando o rock teresinense nasceu do nada*. Available at <https://pt.scribd.com/doc/32070854/Deus-ex-machina-quando-o-rock-teresinense-nasceu-do-nada>.
- Guerra, P. (2010), *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, Dissertação de Doutorado em Sociologia, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP.
- Herschmann, M. (2010), *Indústria da música em transição*, São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Kruse, H. (2010), "Local Identity and independent music scenes, online and off", *Popular Music and Society*, 33 (5), pp. 625-639.
- Kruse, H. (1993), "Subcultural identity in alternative music culture", *Popular Music*, 12 (1), pp. 33-41.
- Medeiros, H. (2013), "Outros Espaços da Música Popular Brasileira: pluralidade musical na Teresina dos anos 1980", paper presented in XXVII Simpósio Nacional de História.
- Miranda, G., Sá, S. (2011), "Aspectos da economia musical popular: o circuito do funk carioca", in M. Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: estação das Letras e das Cores.
- Quines, S. (2013), *O Consumo de Vinil na Era da Reprodutibilidade Digital*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ.

Rodrigues, M. (2014), *Hibridações Musicais de Narguilé Hidromecânico: um estudo de caso sobre a canção Remédio Caseiro*, Trabalho de Conclusão de Curso em Música, Teresina, Universidade Federal do Piauí.

Straw, W. (1991) “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies*, 5 (3), pp. 368-388.

Vaz, G. (1988), *História da Música Independente*, São Paulo: Brasiliense.

Vicente, E. (2012), “Indústria da Música ou Indústria do Disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical”, *Rumores* (Online), 12 (6). Available at http://www3.usp.br/rumores/pdf/rumores12_11.pdf.

Vicente, E. (2008), “Viva a morte da indústria fonográfica? Impasses e perspectivas em um cenário de crise”, paper presented in XVII Encontro da Compós, 2008, São Paulo.

Yúdice, G. (2011). “Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música”, in M. Herschmann (org.), *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*, São Paulo: estação das Letras e das Cores.

Páginas consultadas na Internet:

Revista Mais Instrumental: https://issuu.com/revistainstrumental/docs/instrumental_04_2_Mais_Instrumental

Os Radiofônicos: <http://osradiofonicos.com.br/banda/>

Blog “Música Café”: <http://www.musicacafe.com.br/2016/04/entrevista-bia-e-os-becks.html>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <http://www.integracao.gov.br/web/guest/ride-grande-teresina>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=pi#>

Perfil do grupo Anno Zero no Facebook: <https://www.facebook.com/annozeroand/photos/a.10150662955661406.381596.93249626405/10153369240476406/?type=3&theater> Acesso em 16.05.2016.

Embrulhador: <http://www.embrulhador.com/2016/01/conheca-os-melhores-da-musica.html>. Acesso em 16.05.2016.

Blog do Professor Hiltinho: <http://professoreltinho.blogspot.pt/2014/03/piaui-aspectos-fisiograficos.html>. Acesso em 16.05.2016.