

A INFLEXÃO COLETIVIZANTE DA PRODUÇÃO MUSICAL: NOVAS  
TRILHAS PÓS-DIGITALIZAÇÃO

Lia Baron<sup>1</sup>

**Resumo:** Nas últimas décadas, a difusão das tecnologias digitais e de rede foram decisivas para um processo de mutação do panorama de produção musical, que trouxe fôlego renovado às iniciativas independentes. Desde que artistas e produtores puderam se apropriar dos meios de confecção do produto musical, observou-se um movimento de emergência e expansão de estratégias coletivizantes de produção. Este fenômeno não se configura como uma exclusividade do panorama de produção de música, mas como um traço característico das novas formas de trabalho e produção, que se efetuam cada vez mais na sua forma desmaterializada.

**Palavras-chave:** produção musical, produção cultural, coletivos, redes, trabalho imaterial.

Cooperativismo, associacionismo e horizontalidade. Na última década, estas três noções têm se apresentado como chaves para que se possam entender as estratégias que conduzem o campo da produção musical contemporânea. Pode-se dizer que a emergência de coletivos musicais configurou-se como um dos desdobramentos de um vasto processo de reorganização produtiva, que deu seus primeiros sinais no fim dos anos 80 e início dos 90. Naquele momento, a popularização dos microcomputadores e a difusão da internet contribuíram para que os artistas e produtores pudessem se apropriar dos meios de confecção e difusão da obra musical, o que pôs em xeque o modelo verticalizado e industrial de produção, até então hegemônico.

Tal panorama, fundamentado na desmaterialização dos suportes tradicionais e no barateamento de custos de produção, mostrou-se favorável à ampliação da cena independente, isto é, à expansão de iniciativas que não partem de um vínculo necessário e contínuo com instituições privadas ou públicas que garantam o processo de produção.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora, jornalista e produtora cultural. Doutoranda do programa “Literatura, Cultura e Contemporaneidade” da PUC-Rio e bolsista do CNPq. Mestre pelo programa “Master Mundus - Crossways in European Humanities”, com financiamento da União Europeia. liabaron@gmail.com.



Ainda não se pode dizer que tenhamos assistido à derrocada categórica do “império” das transnacionais do disco. Mas podemos indicar, no mínimo, que o regime capitaneado pelas grandes gravadoras e empresas de marketing passa agora a conviver com outros métodos de produção, circulação e consumo de música, que vivem um período de franca ascensão.

É no bojo desse processo que se torna visível a emergência de procedimentos os mais diversificados, inéditos ou até então pouco explorados na história da produção musical brasileira. A difusão das tecnologias digitais aparece como um dos fatores que levam os artistas terem mais facilidade em gerir ou acompanhar todo o processo de produção de sua obra, o que de certa maneira pode ser entendido como uma ampliação do espectro autoral da produção. A experiência de Kassin com o projeto “Artificial” exemplifica o fato de que alguns trabalhos experimentais mostram como é possível, hoje em dia, que uma única pessoa assuma diversas ou todas as funções exigidas na confecção de um produto: “Eu masterizei o disco. Fiz do início ao fim. (...) Eu fiz a capa, tirei as fotos, escolhi a fonte. Foi o primeiro disco em que eu realmente fiz tudo, como mandava a regra.” (NAVES & BACAL, 2010).

O mais importante aqui é pontuar que a prática da “multifuncionalidade” artística não se restringe a procedimentos experimentais isoladas. Tais experiências “de laboratório” levam a multifuncionalidade à sua radicalidade, mas não são exclusivas dos exercícios de vanguarda. Ao contrário, o que se tem visto, no dia-a-dia da produção musical contemporânea, é que a versatilidade do artista apresenta-se quase como exigência profissional. Para que um artista independente consiga confeccionar o seu produto, divulgá-lo e fazê-lo circular, é preciso que ele seja capaz de desenvolver uma série de atividades, até então entendidas como não-artísticas, que requerem aptidões e conhecimentos específicos. É preciso que ele possa operar tecnologias de gravação e mixagem, que saiba usar os recursos de divulgação na rede, que entenda algo sobre técnicas comércio online (quando conveniente), que domine os princípios de formatação de projetos para inclusão em editais de patrocínio, para citar algumas das inúmeras atividades que podem passar a lhe caber<sup>22</sup>. O fazer artístico tende assim a deslocar-se da esfera da criatividade e do virtuosismo para estender-se às diversas especialidades que configuram o campo da produção cultural e da comunicação. O artista independente da nossa época deve ter mil e uma utilidades. Será possível?

---

<sup>22</sup> Cf.: JANOTTI JR., GONÇALVES E PIRES, 2011

Paradoxalmente, é aí mesmo que encontramos o outro extremo da transformação produtiva que está em jogo. Uma vez que a multifuncionalidade exigida requer uma disponibilidade (temporal, laboral etc.) raramente alcançável por parte do artista, o associacionismo aparece como uma boa saída para que os produtos sejam concretizados, divulgados e distribuídos na era da produção independente. Se é difícil fazermos tudo sozinhos, então façamos juntos - as atividades podem assim ser repartidas e assumidas por um conjunto mas vasto de pessoas, que estabelecem seus contratos (muitas vezes informais) com base no princípio da cooperação e do colaboracionismo. É nesse contexto que os coletivos musicais vêm à tona.

Quando se indica a emergência de coletivos musicais no Brasil do início do século XXI, trata-se de núcleos de associação laboral que podem envolver músicos, produtores, técnicos, divulgadores e outros profissionais que venham a contribuir para a confecção e a difusão do produto musical – entendido aqui não apenas como o registro sonoro mas também (e sobretudo) como a promoção de apresentações ao vivo (HERCHMANN, 2010). A grande particularidade dos coletivos em relação a outros agenciamentos de produção *indie* é o fato de que todo o processo de produção é levado a cabo a partir de uma formação grupal que, no seu discurso de autodefinição, costuma se dizer não-hierarquizada. O princípio da horizontalidade por eles incorporado leva a que, na maioria dos casos, se priorize o critério da equanimidade na divisão da remuneração e da renda.

No que diz respeito ao caráter cooperativo do trabalho em coletivos, deve-se considerar uma perspectiva dupla. Grande parte dos grupos não apenas se caracteriza pelo colaborativismo inerente às suas formações internas, como pelo fato de que os núcleos mantêm estreita comunicação entre si e trabalham em conjunto. Isto cria uma segunda camada de cooperação produtiva – pode-se mesmo dizer, uma rede, em cuja formação as tecnologias digitais de comunicação são estratégicas. Um excelente parâmetro para se dimensionar a amplitude dessa teia é o Circuito Fora do Eixo ([www.foradoeixo.org.br](http://www.foradoeixo.org.br)), dispositivo formado em 2005 que, nos últimos anos, vem ganhando incrível visibilidade nos debates sobre novos métodos de produção e sobre a reestruturação do panorama de produção cultural no Brasil. O Circuito Fora do Eixo se apresenta hoje como a maior rede mobilizadora de coletivos musicais, embora não se configure como opção única de articulação de tais agenciamentos.

Durante entrevista realizada com Daniel Domingues e Luiza Bittencourt, gestores do coletivo Ponte Plural (do Rio de Janeiro), um primeiro rascunho pôde ser

estabelecido no sentido de delinear um mapa tipológico das estratégias coletivizantes de produção musical de que tratamos<sup>3</sup>. O Ponte Plural, por exemplo, é um coletivo de produtores (composto por profissionais em formação na área da produção cultural ou advindos de outros campos, como o direito), que trabalha preferencialmente com processos ou artigos musicais. Eles agenciam bandas, organizam shows, produzem festivais etc., mas não atuam como artistas. O modelo de formação do Ponte Plural difere, por exemplo, do Móveis Coloniais de Acaju (de Brasília), uma “banda-empresa que organiza seu próprio festival, produz e vende seus produtos (camisetas, acessórios, discos, etc.) e planeja suas turnês”<sup>4</sup>. O traço distintivo do Móveis em relação ao Ponte Plural é o fato de que os próprios artistas incorporaram o processo de produção de sua obra, dispensando produtores ou mediadores que lhes sejam exteriores. Um terceiro modelo pode ser referente a formatos cooperativos em que a grupalidade é menos reconhecível, já que mobiliza uma quantidade maior e indefinida de pessoas e produtos. Seria o caso, por exemplo, do Transfusão Noise Records (também do Rio de Janeiro), um selo criado por Lê Almeida para registrar e divulgar a produção da Baixada Fluminense (hoje, o selo trabalha até com artistas internacionais). Apesar de ser capitaneada por uma única pessoa, a iniciativa nasceu da necessidade de difusão de uma cena, de um trabalho de produção que já estava em curso e que se via pautado pelo coletivismo e pelo cooperativismo. Pode-se ainda enumerar um quarto modelo, relativo a dispositivos de rede, já que apresentam uma dimensão coletivista na sua própria estrutura reticular digitalizada. Seria o exemplo do Fora do Eixo (<http://foradoeixo.org.br>), do Toque no Brasil ([www.tnb.art.br](http://www.tnb.art.br)), da extinta Rede Música Brasil (<http://culturadigital.br/redemusicabr>) ou até do projeto Estrombo (que não se configura exatamente como uma rede, mas consiste em uma plataforma digital voltada para o empreendedorismo em música).

É sempre possível objetar, no que diz respeito à originalidade dos agenciamentos de tipo coletivo (entendendo-se por isso grupal e não-hierárquico), que formações musicais desta natureza puderam ser vistos em diversos momentos da história da música brasileira. O caso dos Novos Baianos poderia nos surgir como exemplo mais evidente. Formada em Salvador, no ano de 1969, a trupe se deslocou no início dos anos 70 para o Rio de Janeiro, onde terminou por alugar um sítio. Situado no bairro de Jacarepaguá, o

---

<sup>3</sup> O esforço de estabelecimento de uma tipologia é sempre insuficiente, dada a irreduzível heterogeneidade de formatos de coletivos de produção musical que podem ser observados no atual cenário da cultura brasileira; no entanto, ele pode se revelar uma estratégia produtiva para que se consiga visualizar com mais clareza o fenômeno de que se trata.

<sup>4</sup> Fonte: <http://www.moveiscoloniaisdeacaju.com.br/>

Cantinho do Vovô foi a sede de sua comunidade, que incluía não apenas músicos, como diversos agentes que trabalhavam para que o produto da banda fosse realizado ou mesmo para que a subsistência do espaço fosse viabilizada. Todo o rendimento - em sua maior parte, advindo de direitos autorais derivados das composições de Moraes e Galvão - era reservado em um fundo comum e gasto de acordo com as necessidades do coletivo.

Na história dos Novos Baianos, a adesão a um modelo de vida e de produção com cunho comunitarista correspondia à manifestação de uma atitude contra-cultural, entendida como alternativa e também denominada à época ou “desbundada”. Ela dizia respeito a um movimento que, nos anos 60/70, procurou contestar os padrões comportamentais vigentes “através do corpo, da espiritualidade e da negação de valores morais” (COELHO, 2010, p. 221). O ataque da contra-cultura também se espalhava na direção das relações produtivas e econômicas: um dos seus objetos de recusa era o processo monetarização da vida e das relações humanas, em detrimento da potência e da fluência dos afetos.

Apesar de participarem do coro dos que questionavam as contradições e injustiças impostas pelo “vil metal”, os Novos Baianos conduziram sua carreira em certa sintonia com o regime de produção musical pautado pela indústria fonográfica, contando com grandes gravadoras, empresários de renome e elaboradas campanhas de comunicação para a promoção de seus discos. Todo o capital necessário para que um álbum dos Novos Baianos pudesse ser encontrado nas lojas aparecia como investimento empreendido por uma instância sempre exterior ao grupo.

Quando, algumas décadas depois, os coletivos contemporâneos ganham relevância no cenário musical brasileiro, não é tão claramente observável em seu discurso a tônica da contestação comportamental que, nos anos 60/70, muitas vezes desembocou em vivências comunitárias ou coletivistas. Hoje, alguns membros de coletivos chegam a dividir a mesma casa, além de terem incorporado e assumido as bandeiras do movimento verde, da economia solidária etc. Mas, no momento em que começaram a se formar, o grande campo de disputa que os coletivos colocaram diante de si não era propriamente a moral vigente; o foco da prática e da discussão era, antes, a conquista e a preservação da independência dos músicos e produtores com relação aos meios tradicionais (isto é, industriais) de confecção e distribuição do artigo musical, possibilidade crescente a partir da difusão das tecnologias digitais.

Aqui, é preciso pontuar que, no que diz respeito às práticas coletivas de produção musical, a defesa da bandeira da independência não corresponde necessariamente a um discurso anticapitalista, isto é, não diz respeito objetivamente uma forma de se mover à margem ou radicalmente fora do mercado. O êxito do trabalho em coletivos é, muitas vezes, defendido sob a ótica do ganho em produtividade: através da ação cooperativa, passou a ser possível produzir álbuns e shows e com isso tornou-se possível, para um número significativo de pessoas, viver de música.

Embora o fenômeno de surgimento dos coletivos possa ser relacionado ou comparado com diferentes experiências de produção de música, situadas em períodos mais remotos da história cultural brasileira, sua aparição traz consigo uma série de traços radicalmente singulares, que podem se revelar bastante esclarecedores do regime de produção e das estruturas de mercado que caracterizam os nossos tempos. Se cada vez mais a experiência dos coletivos vem sendo reconhecida como um “caso de sucesso” no atual panorama da produção cultural brasileira, parece aceitável lançar a hipótese de que eles sejam uma boa chave para se entender os novos caminhos do fazer cultural em nosso país, mas não apenas isso: eles podem funcionar como um bom recurso analítico para que se visualizem as formas contemporâneas de manifestação do capital (e de resistência a ele), construídas na cultura e expressas através dela.

Em *Cinco Lições sobre Império*, publicado em 2003 - portanto nos mesmos anos em que os coletivos esboçavam suas primeiras atividades -, Antonio Negri anunciou:

“aguardamos uma novidade radical, um evento, no limite, um monstro. Na verdade, o monstro já o temos: são as transformações da forma de trabalho, da força produtiva. A forma desmaterializada na qual agimos para produzir mercadorias e para construir o mundo. Com a convicção cada vez maior, além disso aprendemos que é a capacidade de conhecer que nos permite hoje ter acesso à produção e, por meio dela, às relações inter-humanas e à reprodução do ser social” (p. 91).

Neste trecho, Negri se refere à conclusão de um ciclo de transformação do modelo de trabalho, ou a uma transfiguração do sujeito trabalhador. Este processo - que teria sido detonado na década de 70, chegando ao seu auge neste início de século -

corresponde ao declínio da figura do operário-massa, caracterizado pela sua anexação ao processo de produção industrial fordista enquanto executor de atividades abstratas, homogêneas, desinvestidas subjetivamente e desconectadas interpessoalmente. Some-se a isso impossibilidade de o trabalhador lançar mão de uma visão complexa do conjunto do ciclo produtivo.

Concomitantemente a esta crise (e em um movimento articulado a ela), emergiria a figura do operário-social, teorizado, desde os anos 80, a partir da ideia de trabalho imaterial (Cocco, 2001, p.22), fundamentada na assunção de que a prática laboral passa a ser entendida, valorizada e explorada a partir de suas propriedades intelectuais, criativas, linguísticas, comunicativas, afetivas e subjetivas. Uma vez que tais faculdades têm base relacional, pode-se afirmar que o trabalho tende a se fundamentar nos mecanismos de articulação interpessoal, nas conexões estabelecidas pelos sujeitos que trabalham. Tais conexões aparecem como “uma habilidade da força-trabalho imaterial, do trabalho mental que só pode ser **cooperativo**” (Negri, 2003, p. 97, grifos meus).

Cooperação e colaboração tornam-se então ideias valiosas para se entender as novas figuras do trabalhador, as novas formas de trabalho e, no limite, um novo regime de acumulação, que vem sendo nomeado como capitalismo cognitivo, pós-fordista, pós-industrial, global... É importante destacar, aliás, que tais categorias trazem em si o signo da ambiguidade: elas não apenas apontam para as possibilidades de autonomia e liberação que a nova forma-trabalho traz consigo, mas também devem ser entendidas sob a luz das estratégias exploratórias que o capitalismo contemporâneo renova permanentemente.

Na coletânea *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade* (2001), Maurizio Lazzarato relaciona e descreve algumas das características desta transição que nos faz passar a um novo regime de trabalho, a saber: a) a jornada de trabalho se torna porosa, o que não nos permite distinguir o tempo de trabalho e do tempo da vida; b) o ambiente de trabalho não se restringe mais ao espaço da fábrica ou da empresa, difundindo-se na direção de todos os territórios de vivência; c) o controle sobre o trabalhador se espalha pela totalidade de sua vida (consequência de a e b, que faz ressaltar a dimensão biopolítica do processo); d) a relação salarial tende a ser substituída pela relação crédito/débito; e) o trabalho se concretiza sob a forma das redes e sob o movimento dos fluxos; f) cada trabalhador tem a capacidade de compreender e tem a tendência de participar de todas as etapas da cadeia produtiva; g) a cooperação se

torna um dos mais relevantes princípios do processo produtivo. Inúmeros outros distintivos desta mutação poderiam ser aqui enumerados, todos fundamentais para compreender as formas de organização produtiva dos coletivos musicais. Partimos do princípio de que os métodos de produção por eles encampado apresentam-se como modelares desta nova conformação produtiva, na mesma medida em que a radicalizam.

Cabe aqui uma digressão. É no âmbito das teorizações sobre o trabalho imaterial que se insinua uma discussão importante para o campo da produção cultural: uma vez que a força produtiva parece concentrar-se nas capacidades cognoscentes, criativas, comunicativas e afetivas dos sujeitos trabalhadores, não seria um disparate afirmar que a nova forma do trabalho extrai sua potência dos elementos que compõem a esfera da cultura. Segundo Silvio Camargo (2001, p. 130), na mesma medida em que hoje as mercadorias tendem a ser apreciadas em razão de seu aspecto cultural - entendendo-se por isso estético, imagético, conceitual e imaterial -, a própria força de trabalho passa a ser valorizada em função dos componentes culturais que são postos a trabalhar. Daí se derivam duas conclusões: em primeiro lugar, que a cultura assume uma centralidade duplamente reforçada no panorama produtivo de nossos dias; depois, que chegamos a um ponto em que a distinção radical e essencial entre economia e cultura parece tornar-se inoperante.

Esta imbricação entre as esferas produtiva e cultural tem permitido, aliás, recolocar uma questão quanto ao posicionamento do artista e do produtor de cultura em meio ao universo das atividades profissionais do mundo contemporâneo e à forma como elas são significadas socialmente. As teorizações sobre o trabalho imaterial colocam-nos em afinidade com uma perspectiva estendida do fazer cultural: segundo Lazzarato, é preciso “superar o conceito de criatividade como expressão de ‘individualidade’ ou como patrimônio das classes ‘superiores’” (2001, p. 52). Declarações da Ministra da Cultura Ana de Hollanda e do ex-Ministro Gilberto Gil revelam o estabelecimento de um dissenso quanto ao problema na esfera macro-política: enquanto a primeira insiste em pôr ênfase sobre a dimensão de excepcionalidade da atividade artística e cultural (sua especificidade com relação à produção em geral), o segundo reforça a dimensão partilhada ou expandida do mesmo campo de fazer.

Em 2008, a banda cuiabana Macaco Bong (um dos carros-chefe do FdE) lançou o disco *Artista Igual Pedreiro*, título que se consolidou como mais um dos lemas do Circuito. A proposição, que traz consigo uma série de questões, coloca em primeiro plano a possibilidade de se assumir um nivelamento hierárquico entre o ofício do artista



e as profissões tradicionalmente consideradas como não-criativas. Se, por um lado, a frase sugere que o fazer artístico seja visto como uma atividade “como qualquer outra”, por outro lado ela também insinua que o trabalho do pedreiro seja considerado tão digno quanto o trabalho criativo.

Para além disso, o título do álbum aponta para a naturalização do fato de que o artista possa tomar a frente de diversas funções englobadas na cadeia produtiva, o que significa uma expansão do seu leque de atividades – e aqui retornamos, como se pode ver, ao problema da multifuncionalidade. “Caminhando, cantando e carregando caixa”, um dos lemas do Circuito Fora do Eixo, pode completar o significado desta proposição. O lema brinca com “Caminhando, cantando e seguindo a canção”, refrão da música “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré (que arrematou o segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968). Se a música de Vandré representou, à época, um dos símbolos da canção de protesto, a paródia repetida pelo Fora do Eixo deixa entrever que o discurso do Circuito defende um tipo diferenciado de engajamento, que vincula e responsabiliza o artista pelo processo de produção do artigo musical.

Mas há ainda outra reflexão que deriva do lema “artista igual pedreiro”. Nas suas entrelinhas, a frase acerta em um ponto importante: tanto o artista quanto o pedreiro são representativos de um segmento de atividade informal que, tendo sempre se manifestado - em grande escala - no mercado de trabalho do Brasil (Cocco, 2001, p. 11), tende a se expandir ainda mais no quadro do trabalho imaterial. Artistas e pedreiros brasileiros tiveram que aprender a conviver com a ausência das garantias oferecidas pelas leis trabalhistas (já que seus vínculos raramente são oficializados), com a irregularidade na periodicidade de suas atividades (trabalham por projetos ou por empreitadas) e com a constante desvalorização de seu ofício (cuja remuneração muitas vezes não chega aos pisos da “tabela” ou do salário mínimo).

Se uns sempre foram reconhecidos por exercerem um tipo de atividade massificada (típica do modelo fordista), em que as capacidades criativas são vistas como pouco solicitadas, os outros, por sua vez, são apreciados em função da inventividade e do virtuosismo que conseguem imprimir no seu ofício (características do modelo imaterial). Se os primeiros sempre se acostumaram a trabalhar em mutirão, os outros vêm aprendendo a se organizar em coletivos. Apesar de representarem modelos de trabalho diversos, do ponto de vista do engajamento subjetivo solicitado na confecção do produto, pedreiros e artistas podem hoje engrossar igualmente as fileiras

da informalidade e quicá da precariedade - cujo crescimento parece representar a outra face da autonomia e da liberação insinuadas pelo advento do trabalho imaterial.

Procurou-se indicar, até aqui, que o fenômeno de expansão dos coletivos de produção musical no Brasil é particularmente expressivo deste novo tipo de organização laboral que “se constitui em formas imediatamente coletivas e não existe, por assim dizer, senão sob a forma de rede e fluxo” (LAZZARATO, 2001, p. 50). No entanto, é preciso começar a diagnosticar, neste panorama, os casos em que as estratégias independentes, em pleno movimento de ascensão, revelam-se também como autônomas. Vê-se, hoje, um esforço vasto e necessário de mapeamento de práticas que, seguindo-se à crise da hegemonia da grande indústria, abriram possibilidades para que os músicos e produtores se apropriassem dos mecanismos de confecção do artigo musical – este trabalho apresenta-se, por sinal, como uma expressão deste movimento teórico. É preciso, agora, entender com mais agudeza os pontos em que tais estratégias apresentam-se não apenas como tendenciais, mas também como constituintes, isto é, como “embrião de novos modos de mobilização social, de um novo modo de produção e subjetivação” (COCCO & NEGRI, sem data, grifos meus).

#### Bibliografia

ANTOUN, Henrique. “Cooperação, Colaboração e Mercado na Cibercultura”. ECompós, Vol. 7, 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/109/108>, acessado em 17/12/2011.

<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/317/219>

CAMARGO, Silvio. *Trabalho imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio*. São Paulo: Anablume, 2011.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 60 e 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COCCO, Giuseppe. “Introdução” In: *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A: 2001.

HERSCHMANN, Micael. “Crescimento dos festivais de música independente no Brasil”. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JANOTTI JR., GONÇALVES E PIRES. Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos de indústria musical. In: HERCHMANN, Micael. *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

LAZZARATO, Maurizio & NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MARCHI, Leonardo de. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERCHMANN, Micael. *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MOREIRA, Moraes. *A história dos Novos Baianos e outros versos*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia & BACAL, Tatiana. “Inventando tecnologias e produzindo sons: relações estabelecidas entre produtores sonoros e tecnologias da criação”. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre Império. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. *Art et Multitude: neuf lettres sur l’art*. Paris: Mille et une nuits, 2009.

NEGRI, Antonio & HARDT, Michel. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Os novos baianos voltaram?” In: Revista Trip, vol. 23, p. 192.