

LUIZ ALBERTO MOURA<sup>1</sup>, JEAN-MARTIN RABOT<sup>1</sup>,  
MOISÉS DE LEMOS MARTINS<sup>1</sup> & PAULA GUERRA<sup>2</sup>

luizalberto.moura@gmail.com; jmrabot@ics.uminho.pt;  
moisesm@ics.uminho.pt; pguerra@letras.up.pt

<sup>1</sup> Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal | <sup>2</sup> Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, Portugal

## *FROM OUTER SPACE. O PROCESSO DE DESCENTRALIZAÇÃO DA MÚSICA INDIE PORTUGUESA (1991–2000)*

### RESUMO

Nas próximas páginas analisaremos os processos de produção de quatro gravadoras indie em Portugal, nos anos 1990, e em como foram determinantes para a democratização e descentralização do mapa da música nacional a partir da década de 1990. Operando à margem da grande indústria fonográfica, e calcadas na liberdade e vanguarda artísticas, esses selos, Bee Keeper (Lisboa), LowFly (Póvoa de Varzim), Moneyland Record\$ (Caldas da Rainha) e Lux Records (Coimbra), avançam com o panorama iniciado nos anos 1980, sendo peças fundamentais para dar voz a uma nova música que surgia do *underground* português e que não teria espaço nas chamadas “majors”. A oposição ao *mainstream* e a luta contra a precariedade fizeram com que florescessem nessas comunidades sentimentos de pertença, trabalho coletivo e métodos alternativos de como “fazer música”. Pretendemos ainda explorar como essas editoras foram responsáveis também por disseminar novas sonoridades, mais afeitas à época com o que se ouvia nos Estados Unidos, misturando-as com a influência massiva da música britânica no país. Partiremos da origem destas editoras, seus desenvolvimentos e em como moldaram seus nichos. Deste modo, visualizaremos o legado de cada uma delas na música portuguesa como um todo. E também em como foram importantes para a criação, valorização, divulgação e regeneração de espaços para a prática da música, de eventos, fomentando novos meios de economia e estética, sendo peças chave para mudanças culturais e urbanas.

### PALAVRAS-CHAVE

cenas musicais; democratização; descentralização; gravadoras indie; indie

## INTRODUÇÃO

Em janeiro de 1977, em um ato inédito até então, a banda inglesa Buzzcocks lançava o *extended play*<sup>1</sup> (EP) *Spiral Scratch* de forma totalmente independente, por um selo fonográfico próprio, o New Hormones. O impacto do EP, que chegou a vender 16.000 cópias na época, mostrou que era possível produzir, gravar e distribuir música sem vínculos com grandes gravadoras, com total liberdade artística, sendo a pedra fundamental do indie. “Fundamentalmente, a música adquire seu conteúdo de verdade social tão só por meio da oposição, mediante a revogação do seu contrato social” (Adorno, 1962/2011, p. 405). Gravadoras do gênero espalharam-se pelo Reino Unido, transformando-se em agentes modificadores de culturas locais, de democratização e de descentralização da música. Com isso, localidades, até então nada ou pouco conhecidas pela produção musical, inseriram-se em cartografias culturais. Essas gravadoras — posteriormente chamadas de indie — transformaram-se em vetores de conhecimento, prescritores de gosto e provocaram novas formas de consumo (King, 2012; Reynolds, 2005). Esta “rutura abre caminho para a fragmentação da cultura e da sociedade, em que heterogeneidade, multiplicidade, pluralidade, individualidade e fragmentação são os discursos e posições de sujeito proeminentes” (Ulusoy, 2016, p. 246).

Por meio da música, indivíduos empoderaram-se e criam comunidades ou cenas musicais que, segundo Reynolds (2005), são “espaços de produção cultural, que envolvem colaboração e apoio mútuo” (p. 106), além de um “senso de comunidade, cooperação, disponibilidade” (Guerra, 2018, p. 249). O indie é uma “interseção de vários fenômenos estéticos, sociais e comerciais” (Hibbett, 2005, p. 55) que nos faz observá-lo sob prismas variados, porém, com o olhar local ao analisá-lo. É diverso nos *modi operandi*, apresentando variedades de discursos, formas, estilos, e por aí adiante, além, claro, de sonoridades e conflitos. São formas de reinventar realidades servindo “para estabelecer homologias e analogias entre a ordenação da natureza e a da sociedade, e assim ‘explicar’ satisfatoriamente o mundo, tornando-o habitável” (Hebdige, 1979/2018, p. 211).

## OS OBJETOS DE ESTUDO

Usaremos nas quatro gravadoras aqui estudadas — Moneyland Record\$, LowFly, Lux Records e Bee Keeper — o conceito de cenas

<sup>1</sup> Um EP, ou *extended play*, é uma forma de fonograma com mais músicas que um *single* (que contém de uma a quatro canções), porém, menor que a de um LP (ou *long play*) que tem por volta de oito a 10 faixas (ou mais). Mais em CD Baby (2019).

musicais<sup>2</sup>, uma vez que identificam-se com seus territórios, ao passo que mantêm relações fora deles (Bennett & Peterson, 2004; Cohen, 1991; Straw, 1991). Nas duas primeiras, podemos chamar de translocais, ou “cenas locais amplamente dispersas, moldadas em uma comunicação regular em torno de uma forma distinta de música e estilo de vida” (Bennett & Peterson, 2004, pp. 6–7), ou seja, nestes casos há uma “base” territorial delimitada (Caldas da Rainha, Póvoa de Varzim), porém, dialogam com outras movimentações musicais. Já a Lux Records foi um “selo de Coimbra”; assim podemos nos referir a este caso como uma cena local, correspondendo “à noção original de uma cena agrupada em torno de um foco geográfico específico” (Bennett & Peterson, 2004, pp. 6–7).

Com isso, e adicionando a Bee Keeper, a troca de experiências e a comunhão afetiva (Maffesoli, 2012/2014) são determinantes para a evolução e o distanciamento do *mainstream* (Moura et al., 2020). Esses selos geraram desejos de proximidade, de cumplicidade (Pais & Blass, 2004), formando, cada um, uma “comunidade emocional resultante de um desejo de pertença, de enraizamento — de fazer parte — perante um contexto de intensa velocidade e transitoriedade de vivência” (Guerra & Moura, 2016, p. 161). Através do esforço colaborativo calcado nas éticas do “do-it-yourself”<sup>3</sup> (faça você mesmo; DIY) e do “do-it-together” (faça em conjunto; DIT), formaram-se comunidades em prol do trabalho comunitário (Becker, 1982), integradas pelo afeto e gosto em comum. Essas práticas coletivas transformam o território. Música, afetos, sociabilidades e gostos compartilhados são a “cola” que une essas comunidades, reconfigurando localmente influências externas. Novas experiências derivam dessas atividades, democratizando a produção cultural, sendo esses selos mais que meros reprodutores de sonoridades locais. São “oásis inovadores e criativos para músicos novos ou não convencionais em meio a um negócio discográfico orientado para o capital” (Lee, 1995, p. 13).

Como reação à “indústria cultural”, o indie combate a uniformização do gosto e dos produtos culturais, cujo consumo é uma simples compra de uma mercadoria. Essas conexões à margem do *mainstream* permitiram o acesso e conhecimento de pessoas previamente “não-qualificadas” a capacidades e carreiras criativas que talvez não alcançassem por meios tradicionais:

---

<sup>2</sup> O vocábulo “cena”, segundo Bennett e Peterson (2004), começou a ser utilizado por jornalistas a partir dos anos 1940 para expressar o que acontecia no mundo “marginal e boêmio” do jazz americano.

<sup>3</sup> O conceito de “do-it-yourself” era inicialmente ligado às questões de pequenos concertos ou reformas caseiras, feitos sem supervisão de um especialista (Bennett, 2018).

a desmistificação foi importante, (...) o compartilhamento de conhecimento. E o encorajamento de quem tenta empreender em qualquer tipo de campo artístico para tentar seguir seu próprio caminho e fazer as coisas por conta própria, sem precisar de permissão. (Travis, como citado em Ogg, 2009, p. 192)

## METODOLOGIA UTILIZADA

Os estudos sobre música indie em Portugal ainda se encontram em estágios incipientes e demandam pesquisas baseadas em fontes da imprensa e sistematizações transdisciplinares. Utilizamos entrevistas pessoais com personagens das gravadoras estudadas, em análises comparativas com a bibliografia produzida por autores estrangeiros. Sob um olhar diacrónico, propomos compreender o impacto que os quatro selos tiveram na época que surgiram.

## COMO CHAMAR ESSA MÚSICA?

A denominação “indie” apareceu no jornalismo musical no fim da década de 1980, usado para definir gravadoras que eram constituídas sem o apoio de grandes corporações, na maioria, por pessoas alheias ao mercado fonográfico. Não se aceitariam mais parcerias ou vínculos com *majors*, prática comum nas chamadas “independentes” até então. O processo era de total rutura. Para começar, geriam-se por uma nova visão de mercado, com alguma dose, talvez necessária, de irresponsabilidade. As formas tradicionais de expressão, como diz Simmel (como citado em Guerra, 2010, p. 129), já não bastavam. O processo ganhava importância, tanto quanto a música que concebia, levando a imprensa musical a rotular o novo género a partir da forma de criação e não por uma sonoridade específica. O indie é embebido não só nas éticas do DIY e do DIT, afeitas ao punk rock nos anos 1970, mas também em conceitos e atitudes da contracultura dos anos 1960 e desenvolve-se em torno de uma “estética baseada em mobilização e acesso” (Hesmondhalgh, 1999, p. 37).

## PRESCRITORES, NOTÁVEIS OU MAVERICKS

Essas movimentações de descentralização e democratização da música, no meio indie, iniciam-se geralmente a partir da figura de um sujeito,

o notável (Guerra, 2010), *maverick* (King, 2012) ou prescritor (Brandão et al., 2019; Hennion, 2002). São *polinizadores* musicais: possuem capital simbólico (Bourdieu, 1993, 1992/1996), são referências de conhecimento e ajudam a transformar ambientes, incentivando a produção musical. A partir deles, indivíduos inspiram-se, produzem e constroem novas relações com a música. Assim, surgem novos mercados, descentraliza-se a produção e o consumo. Com isso, territórios tornam-se locais de experimentação e de não padronização como forma de demarcar posição no país ou como rejeição às suas realidades, fazendo com que a música se torne marca identitária do lugar (Costa & Guerra, 2016; Janotti & Pires, 2018).

De acordo com Bourdieu (1979/2006), cultura musical é mais do que um simples colecionar de experiências, ou que uma “simples soma de saberes” (p. 23). É algo que se adquire juntamente com a experiência de vida e se transforma em valor dentro de uma comunidade. O conhecimento dentro da comunidade indie é valorizado pelo poder de prescrição (Gallego Pérez, 2011):

a noção de capital simbólico designa a faculdade de fazer reconhecer pelos outros agentes o valor dessa propriedade e é um capital que faz com que os agentes concordem num reconhecimento, respeito ou legitimidade dos detentores das diferentes formas de capitais. (Guerra, 2010, p. 604)

## “MUNDOS DA ARTE” E CAMPOS

Esse sentimento coletivo vem da multiplicidade do indivíduo na pós-modernidade (Bennett, 2005; Hall, 1992/2006), de onde emerge a *necessidade* de estar junto e fazer junto. O social “racionalizado” dá espaço a uma *socialidade* com preponderância da identificação entre seus participantes (Maffesoli, 1988/1998).

Aqui é importante o conceito de “mundos da arte”, de Howard Becker (1982), uma vez que há “um conjunto de pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos que aquele mundo, e talvez também outros, definem como arte” (p. 34). Pela ação coletiva, a arte desenvolve-se, sendo essencial a partilha de conhecimento. Além disso, ajuda a compreender as necessidades do território e de que forma a precariedade e dificuldades podem ser superadas. A prática é uma forma de explicar esses grupos, tornando o indie tradutor de tempos e nichos, uma vez que, como diz Becker (2007), o contexto em que a arte é produzida é determinante para o seu entendimento. Além disso, os mundos da arte são comunidades

em constante mutação, criados a partir de convívios e interesses partilhados. São, segundo Crossley (2015), “espaços sociais e físicos, de interação e de valores, símbolos, definições, objetos compartilhados e práticas geradas através do tempo e por essas interações” (p. 29). Estes locais podem ser, segundo Becker (2007), tanto uma cidade, quanto um bar, ou um bairro que tornam-se focos de novas redes de amizades, afetos e gostos compartilhados (Crossley, 2008, 2015; Crossley & Bottero, 2015).

Diane Crane (1992) adiciona ao conceito de mundos da arte de Becker a ideia de redes sociais informais, numa visão, segundo Guerra (2010), mais diversa:

esta combinação parece ser estimulante para a produção de cultura que é esteticamente original, ideologicamente provocadora ou ambas. Isto porque estas redes tendem a atrair os jovens, trazendo inovação, e porque se sustentam num feedback contínuo entre os criadores e entre estes e as audiências. (p. 499)

Para distinguirem-se do status quo e sobreviverem num mercado hostil como o fonográfico, essas “pequenas organizações culturais” precisam ser permeáveis ao que acontece ao seu redor. Assim, “é impossível entender a natureza e o papel da cultura registada na sociedade contemporânea sem examinar as características das organizações em que é produzida e disseminada” (Crane, 1992, p. 4).

## UMA NECESSIDADE CULTURAL TAMBÉM EM PORTUGAL

O indie surge como via para novos artistas em Portugal em 1982, com a Fundação Atlântica, primeira gravadora do género no país (apesar das ligações com a Valentim de Carvalho<sup>4</sup>; Branco, 2019). A gravadora inspirou o surgimento de outros selos que se tornaram vias de escape para produções locais em meio ao mercado retraído por uma crise económica que limitou a procura das majors por novos artistas. Com isso, veio a noção (e a necessidade) de que era possível descentralizar a música, sem a exigência de estar em Lisboa ou no Porto. Era viável fazer da sua comunidade um polo gerador de cultura fazendo crescer o desejo pelo “autogerenciamento, na organização de novos espaços para a promoção de uma música própria” (Ogg, 2009, p. 298).

<sup>4</sup> As gravações da Fundação Atlântica aconteciam nos estúdios da Valentim de Carvalho, que também distribuía os discos. Com a falência do selo, 2 anos mais tarde, o catálogo da Fundação Atlântica foi incorporado ao da Valentim de Carvalho (Branco, 2019; Guerra, 2010; Moura et al., 2020).

Essa efervescência acontecia após mais de 40 anos de ditadura em Portugal (Lains, 2020). O anseio por novas formas expressão, libertas de amarras e censuras foi determinante para a ampliação de fronteiras musicais, conectando o país, ainda que de forma embrionária, com o que se fazia no mundo. A entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986 (União Europeia, s.d.) foi determinante ao facilitar o acesso a discos, revistas, fontes musicais e, assim, novas ideias espalharam-se por cidades, aldeias e bairros. Logo, propomos analisar como essa democratização musical se deu de forma mais alargada a partir da década de 1990 em Portugal, ainda um mercado periférico, de poucos consumidores e carente (e ainda é) de infraestrutura para a prática musical.

Esta democratização acontecia ao dar-se voz a expressões musicais de uma localidade pelas bandas de amigos, ou para difundir sonoridades, como a Bee Keeper (catálogo em <https://beekeeperlx.bandcamp.com/>) e Moneyland Record\$ (catálogo em Discogs, s.d.-c), que também garantiam a liberdade de cantar em inglês, como resposta à imposição do português como língua “oficial”, por exemplo, dos “Concursos de Música Moderna”<sup>5</sup> do Rock Rendez-Vous, em Lisboa, na década anterior. Liberdade criativa que se viu também na Low Fly (catálogo em Discogs, s.d.-a) e na Lux Records (catálogo em Discogs, s.d.-b), com a primeira vinculada à diversidade musical do festival “Cais do Rock” e a segunda agregando intensa atividade musical numa cidade marcada pelo conservadorismo.

## A “FAMÍLIA” NOISE DA MONEYLAND RECORD\$

A década de 1990 começa com o mercado fonográfico português em recuperação<sup>6</sup> (Neves, 1999; Nunes, 2014). Segundo Guerra (2010), foram os anos em que Portugal sai do isolamento cultural e econômico e há um alargamento da oferta musical na televisão por programas como Pop Off e Chuva de Estrelas, mas, principalmente, com a chegada da MTV. Com o canal vinham os géneros alternativos, especialmente o *grunge* de Seattle (Azerrad, 2001; True, 2006), provocando mudanças na juventude

<sup>5</sup> Os “Concursos de Música Moderna” (CMM) surgiram em 1984, tendo sete edições, todas acontecidas no Rock Rendez-Vous. Os CMM, como eram conhecidos, incentivaram “o surgimento de novas bandas, divulgou valores alternativos, permitiu a troca de experiências musicais e de contatos, o aumento das referências musicais dos participantes e a própria edição discográfica” (Guerra, 2010, p. 294). Tinham como regra a obrigatoriedade do uso do português pelas bandas.

<sup>6</sup> As vendas em CD (formato mais popular da época) foram 40% maiores em 1990 do que no ano anterior (“1990 de Ouro”, 1991). “Entre 1985 e 1997 o crescimento fonográfico real foi de 184% atingindo os 28,4 milhões de contos de faturação em 1997” (Neves, 1999, p. 15).

portuguesa. Havia um espaço a ser preenchido com novos consumidores sendo formados e desejosos por novidades (Branco, 2019, p. 204). “Também é importante salientar a progressiva abertura social do sistema universitário iniciada a seguir ao 25 de abril de 1974 e que conheceu mais tarde uma grande expansão nos anos 1990” (Guerra, 2010, p. 211).

Neste ambiente de efervescência surge, em 1991, nas Caldas da Rainha, a Moneyland Record\$, pelo artista plástico e músico João Paulo Feliciano. Com a ironia que marcava produções indie, o selo nasce como uma brincadeira. Convidado pelo jornal *Expresso* a criar uma página de tema livre, dentro do periódico, Feliciano cunhou um “anúncio” de uma gravadora fictícia, com um “catálogo diversificado” e de viés artístico, enaltecendo artistas de quem era fã, como MC5, Sonic Youth<sup>7</sup> e Tina and the Top Ten<sup>8</sup> (banda da qual fazia parte). Após significativa procura pelos discos, Feliciano percebeu que era um momento de “uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, a novas estéticas, a novas formas de sociabilidade — no fundo, ao apanhar de um ritmo da modernidade” (Feliciano, como citado em Guerra & Moura, 2016, p. 167).

Feliciano era “fervoroso patrocinador do rock alternativo e underground português” (Gonçalves, 1995a, p. 20), disseminava bandas estrangeiras e incentivava a produção musical entre jovens locais<sup>9</sup>, sendo o que Hall (1992/2006) chama de “indivíduos múltiplos”. Com a experiência de ter vivido na capital e no exterior<sup>10</sup>, faz da Moneyland Record\$ catalisador da movimentação musical na região. “Ele queria conhecer as bandas que surgiam, vinha ter conosco, apresentava novidades, produzia maquetes” (Falcão, como citado em Guerra & Moura, 2016, p. 166).

Com isso, criou-se uma cena inclusiva, uma comunidade musical nas Caldas da Rainha<sup>11</sup>, sendo a primeira cena musical de impacto fora do eixo Lisboa–Porto, depois da “micro-cena” de Braga no fim da década

---

<sup>7</sup> O Tina and the Top Ten chegou a abrir um concerto da banda em 1994, em Lisboa, considerado um marco no indie nacional e lançado “não-oficialmente” pela Moneyland Record\$ e anos depois pelo próprio Sonic Youth (s.d.).

<sup>8</sup> Chamada pelo próprio João Paulo Feliciano de “a primeira banda portuguesa falsa de rock n’roll americano”, foi inspirada na Factory de Andy Warhol e na banda estadunidense Velvet Underground e começou como uma brincadeira entre amigos, sem haver inicialmente uma banda.

<sup>9</sup> João Paulo teve um programa na Rádio Margem (uma emissora local e livre) em que tocava bandas locais e artistas de outros países.

<sup>10</sup> Feliciano mudou-se para Lisboa em 1981 para cursar a Faculdade de Línguas e Literaturas Modernas, da Universidade de Lisboa. Depois, passou 6 meses na Bélgica, trabalhando como artista plástico e, em 1993, esteve em Nova Iorque com uma bolsa de estudos na Experimental Intermedia Foundation (Guerra & Moura, 2016).

<sup>11</sup> A cerca de 100 km de Lisboa.



anterior. Foi um marco no começo dos anos 1990 de alinhamento com influências externas, da possibilidade de novas linguagens e de novas identidades entre os jovens portugueses, não só caldenses. Identidades que são investimentos para viver experiências coletivas carregadas de múltiplos valores e códigos (Vila, 2012).

Devido à falta de recursos para edições constantes, a Moneyland promovia também eventos que atraíram artistas de outras localidades, como Lulu Blind, More República Masónica e Cosmic City Blues. Muitas tornaram-se presenças constantes no “Moneyland Comes Alive”, espécie de festival promovido pelo selo em Lisboa e Viseu, ou no “Teenage Drool”, que acontecia regularmente no Johnny Guitar. Estes eventos espalharam um “som das Caldas” e que destacava a “importância da música urbana dos Estados Unidos nos grupos nacionais” (Pinheiro, 1993, p. 18).

Sem sede fixa e circulando entre Caldas da Rainha e Lisboa, o selo notabilizou-se como um prescriptor de uma nova sonoridade em Portugal, sendo precursor de uma segunda onda do rock português que tinha inspiração “na maior parte dos envolvidos ( ... ) da América e não do Reino Unido ( ... ) na reabsorção de ideias inventadas e difundidas além-fronteiras” (Correia, 1992, p. 21). João Paulo Feliciano era “conspirador mor desta *movida*” (Gonçalves, 1995b, p. 8) que se considerava “uma família” (Feliciano, como citado em Guerra & Moura, 2016, p. 159). Porém, a Moneyland sucumbiu à falta de recursos<sup>12</sup> e deixou de editar discos em 1995.

## AMADORISMO, AFETOS E FAÇA VOCÊ MESMO: A BEE KEEPER RECORDS

A Bee Keeper, criada por Elsa Pires em 1995, é derivada direta do pacto da Moneyland Record\$ e da cena das Caldas. O desejo de Elsa era que bandas com a sonoridade que gostava pudessem ter mais espaço no país. “Em Portugal, ninguém fazia as coisas que eu gostava de ver. Então porque não fazê-las eu?” (Pires, como citada em Catalão, 1996, p. 3). A “sede” era o sótão da casa da avó de Elsa no bairro da Ajuda, em Lisboa, onde vivia. Para disseminar os lançamentos da Bee Keeper contavam com vendas por correio, pouco usual nas pequenas gravadoras portuguesas. Pouco antes, com o fanzine *Icecreamstar*, lançado também em 1995, em inglês, que dialogava

<sup>12</sup> Sequer o disco de estreia do Tina and the Top Ten, *Teenage Drool*, foi editado via Moneyland Record\$, saindo em 1994 pela El Tatu, gravadora de Zé Pedro, falecido guitarrista do Xutos & Pontapés. Mas, apesar dos poucos lançamentos, o selo chegou a ser distribuído na Inglaterra, França e Japão pela lendária gravadora londrina Rough Trade.

com a nova produção dos subterrâneos da música portuguesa, Elsa se aproximou de Luís Futre, que estava à frente do projeto *Toc'Abrir*, apoiado pela Câmara Municipal de Lisboa, organizando concertos de bandas iniciantes. Juntos, transformaram o fanzine em uma pequena gravadora apoiada pelo interesse numa cultura musical mais conectada com o mundo, e com a música que chegava ainda devagar ao país (Calixto, 2019):

foi uma coisa mais fabricada pela própria Bee Keeper e pela Elsa. Não havia propriamente uma cena. As coisas surgem meio que por acaso. Na primeira metade dos anos 1990, as pessoas aqui não faziam ideia do que era o indie. (Calixto, 2019, 00:39:55)

As influências diretas do selo seriam gravadoras com estéticas similares a do “lo-fi” (Hibbett, 2005; Lopes, 2020) do amadorismo — no sentido estrito — e da proximidade e do afeto como a K Records (<https://krecs.com/>), de Olympia, nos Estados Unidos; e a britânica Slampt (Discogs, s.d.-d), além da Moneyland Record\$, determinante para a “expansão” da Bee Keeper. A influência de João Paulo Feliciano impulsionou o selo com a experiência acumulada nos anos da Moneyland. “Ele além de nos ajudar com a parte estética, também nos dava conselhos sobre como driblar as burocracias, como editar os discos, onde distribuir, etc.” (Luís Futre, entrevista pessoal, 23 de outubro de 2021).

Logo, a produção musical da gravadora descentralizara-se da capital, atingindo diversas partes do país. A cartografia da Bee Keeper provava que havia interesse em Portugal naquela linguagem com bandas de Castelo Branco (Mammies & Kids), Barreiro (Gasoline, Toast), Alcobaça (Forretas Ocultos), Montijo (Mushroom Revolution), entre outras. O cuidado quase artesanal das produções dava a medida de que se tratava de um grupo de jovens que queria ser diferente do status quo. Elsa, inclusive, respondia às cartas endereçadas ao selo, à mão, como para amigos. O selo representava o “Portugal dos pequeninos ( ... ) para quem a cultura não é imposição, mas opção” (Mendes, 1997, p. 8), uma recusa à massificação, ao conformismo e à pasteurização da música pelas *majors*. Era uma gravadora gerida para e por amigos:

não queremos o nosso disco nem em armazéns, nem em distribuidoras, nem em grandes lojas. ( ... ) Quero que isto continue como está, quero controlar as coisas, saber quem compra os meus discos, enviá-los por correio acompanhados de uma carta. (Pires, como citada em Catalão, 1996, p. 3)

O carinho com que cada exemplar de um disco, cada panfleto ou imagem que acompanha o livrete revela um cuidado quase obsessivo. É como se, em vez de deveres escolares, as suas edições fossem a expressão amorosa dos trabalhos de casa, tendo em atenção cada indivíduo. (Catalão, 1996, p. 3)

A agitação não ficava somente no lançamento de cassetes, CDs ou vinis. A Bee Keeper também organizava eventos, como os festivais “Teenagers From Outer Space” e “Supermarket Music”. A ideia era fazer da prática musical algo comum: para Elsa, a Bee Keeper era mais que uma gravadora, era um “veículo de expressão”. “Aqui, as pessoas podem encontrar apoio para tocar, para existir” (Pires, como citada em Lopes, 2020, p. 5).

A Bee Keeper, interrompida com o falecimento de Elsa em 2002, foi reveladora de “uma realidade descentralizada” (Lopes, 2020, p. 2) e lutou contra a falta de oportunidades e à precariedade comuns ao *underground*. “Foi a escassez que fez acontecer a Moneyland Record\$, foi a escassez que fez aparecer a Bee Keeper” (Feliciano, como citado em Lopes, 2020, p. 5). E a maneira para subverter essa realidade seria “tornar a escassez uma arma” (Lopes, 2020, p. 4), documentando, distribuindo e democratizando os frutos dessa escassez.

## LOWFLY: UM OÁSIS NO NORTE PORTUGUÊS

Criada em 1994 pelo artista gráfico Esgar Acelerado (<https://www.mr-esgar.com/>), a LowFly transformou a Póvoa de Varzim, a 40 km do Porto, num ponto de referência musical até meados dos anos 2000. O selo tem história vinculada ao festival “Cais do Rock”, concebido pelo artista no mesmo ano para movimentar a cultura local, já que não havia estrutura para a prática musical na cidade e os poucos bares que se “aventuravam” eram vistos pela população “extremamente conservadora” como locais de delinquência juvenil e consumo de drogas (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021). Logo, Esgar apelou ao poder público, solicitando apoio para um festival de rock, numa prática anteriormente considerada *sell-out*<sup>13</sup> para o indie, mas mais bem aceite quando falamos em gravadoras do tipo no novo século (Moura et al., 2020):

havia um enorme grupo de pessoas entediadas, reclamando que nada existia na cidade. Resolvi então escrever um

<sup>13</sup> Literalmente, significa “se vender”, ou seja, se a gravadora ou artista indie tivesse vínculos com *majors* era considerada “vendida” pelo seu nicho por abandonar preceitos do género.

projeto, mostrando que a cidade precisava de um festival e o levei a Câmara de Póvoa de Varzim. Ele foi bem recebido e acabou aceito e financiado. (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021)

Esgar já tinha ligações com a cultura local ao editar o fanzine *Cru*, no qual também publicava resenhas de discos e bandas que não existiam, numa atitude muito similar à que deu início à Moneyland Record\$. E assim como Feliciano, Esgar recebeu diversos pedidos de discos, percebendo que havia na Póvoa de Varzim público interessado em novas sonoridades e decidiu dar vida à LowFly.

O trabalho de descoberta era facilitado, pois bandas enviavam material gravado para a seleção do “Cais do Rock”<sup>14</sup>. E, como usual no universo indie, os primeiros lançamentos (Discogs, s.d.-a) foram de bandas locais e próximas, como o The Clockworks, da Póvoa de Varzim. Logo depois, a procura no país (e até do exterior) aumentou e levou a LowFly para além das fronteiras da cidade<sup>15</sup>: “a partir do primeiro lançamento e do Cais do Rock recebi muitas *demotapes*<sup>16</sup>. Com isso, já via quem poderia editar. Conheci muitas bandas do país inteiro desse modo. Era uma questão de estar atento” (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021).

Tanto o “Cais do Rock” quanto a LowFly foram instrumentos de contestação a uma realidade desoladora. Além disso, funcionaram como um oásis no norte de Portugal, uma vez que não havia a quantidade de festivais e selos que há hoje, o que reforçava o papel de agregadores e disseminadores de cultura longe da capital. “O desejo era de fazer acontecer algo, de criar um cenário, movimentar, agitar um lugar onde se falava de música, mas não havia música” (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021). Mesmo assim, o alvoroço criado não foi suficiente para que se mantivesse uma cultura musical na cidade. Entretanto, Esgar nunca se viu “prejudicado” por não estar num dos grandes centros do país. “Nunca dei atenção ao fato da LowFly ou do Cais do Rock não acontecerem em Lisboa. Sempre achei que onde eu estivesse seria possível fazer algo que pudesse ter relevância em escala nacional” (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021).

---

<sup>14</sup> O festival teve sete edições.

<sup>15</sup> Dois exemplos são a banda estadunidense The Anomoanon, que lançou o single “Portland”, pela LowFly, em 1999 e o músico Jed Fair que participou de algumas edições do “Cais do Rock” e de álbuns da gravadora, tornando-se amigo de Esgar.

<sup>16</sup> Fitas cassete de divulgação distribuídas sob o nome de demotape (ou somente demo), corruptela para Demonstration Tape.

Algumas bandas já enviavam gravações prontas para a edição na LowFly. Eram artistas com o desejo de ter seus nomes vinculados ao selo, o que aconteceu com o músico estadunidense Bonnie Prince Billy<sup>17</sup>. Outras, a partir do “Cais do Rock”, eram convidadas a gravar num estúdio em Penafiel. Desse modo, a LowFly proporcionou a primeira experiência “profissional” de gravação a diversas bandas, como o próprio Clockwork. Vemos então nessas gravadoras, uma função social de também permitir experiências. Ao mesmo tempo, faz com que novos públicos descubram novas sonoridades musicais:

ninguém lançaria um disco do Forretas Ocultos<sup>18</sup> e eu adorava a banda. Logo, não me importava em perder dinheiro desde que acreditasse e gostasse do projeto, se fosse a única forma de ter em disco uma banda que gosto. (...) Com isso, a LowFly ajudou a moldar um público na época. (Esgar Acelerado, entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021)

Não sendo uma fonte de renda, ou mesmo que dava algum lucro, a LowFly acabou em 2004, devido também ao compromisso de Esgar com outras atividades profissionais. Porém, é com certa nostalgia que Esgar (entrevista pessoal, 21 de outubro de 2021) lembra o selo e o legado deixado na região:

muitas pessoas até hoje vêm falar comigo sobre aqueles anos e como a LowFly e o “Cais do Rock” foram importantes para a descoberta de novas bandas e até que poderiam formar uma. Havia mais inocência, mais ingenuidade, era uma coisa mais amadora (nos dois sentidos da palavra). Havia um espírito mais descontraído. Não estou dizendo que é correto ou errado, era diferente. Era mais romântico.

## O INDIE PODE SER LONGEVO. O CASO DA LUX RECORDS

Vimos até agora três gravadoras que ampliaram o processo iniciado pela Facadas na Noite (Moura et al., 2020), em Braga, no fim dos anos 1980, fazendo do interior de Portugal produtor ativo de música à margem do establishment. No entanto, até então, os selos mantinham vínculos com Lisboa ou Porto para distribuição e performances ao vivo.

Em 1995, deu-se em Coimbra, a 175 km da capital, a primeira movimentação musical “autocentrada” de destaque no país. A Lux Records

<sup>17</sup> Que lançou o single “Performs Songs of Kevin Loyne”, em 1998 pela LowFly.

<sup>18</sup> Que lançou o álbum *The Worst of the Best*, em 2004, pela LowFly.

(Discogs, s.d.-b) é gerida pelo (agora) ex-enfermeiro e locutor da Rádio Universidade de Coimbra<sup>19</sup> Rui Ferreira, sendo uma das gravadoras mais importantes do país, não só pela longevidade, mas por estar intimamente conectada com a comunidade musical conimbricense e, até hoje, a principal via de expressão para artistas locais. A Lux Records “abrigou” uma “intensa e desorganizada” cena local (Moura, 2021, p. 150) e fez dela uma nova referência de Coimbra: ainda conservadora, mas também local de rebeldia que, por meio de uma comunidade ativa, combatia o tédio e a falta de oportunidades e de infraestrutura. De certa maneira, esta contestação também fazia jus a um passado de oposição ao Estado Novo nos anos 1960 e 1970 pelos movimentos estudantis (Martins, 2013; Réquio, 2016).

A primeira fagulha que acenderia musicalmente a cidade veio com as bandas M'As Foice (depois É M'As Foice) e Tédio Boys, mostrando que Coimbra poderia criar uma música transgressiva (Miguel, 2018). Os jovens de Coimbra viam naqueles artistas um incentivo para criarem sua própria arte, inserindo-se numa movimentação, criando identidades, trocando conhecimento e moldando comportamentos através da música. Juntamente com uma rede de bares e demais locais para a prática musical, Coimbra transformava-se em um centro improvável de frescor cultural:

o contexto musical de Coimbra, sendo efervescente, sempre se marcou muito por uma lógica que não via a música para lá de um hobby, isto é, a música e as bandas eram a possibilidade real de fazer algo para além das tarefas inerentes à condição social de jovens. (Guerra, 2010, p. 319)

A proximidade foi algo determinante para o selo: “a Lux teve a sorte de ter à disposição [bandas] e perto, que é algo que eu gosto (...). Prefiro que as pessoas venham falar comigo, sentar e tomar um café e discutir negócios” (Ferreira, como citado em Moura, 2021, p. 151). A cena foi um ambiente de colaboração entre os agentes em torno da Lux Records, fazendo com que a distinção entre artista e fã fosse menos nítida. Todos participavam, através de redes de *network* e do DIT, na construção de um universo mais propício para a produção musical, mantendo a cena viva e ativa, a despeito das imensas dificuldades encontradas (Crossley, 2008; Crossley & Bottero, 2015):

este tipo de estrutura, que agrega gravação, edição, agenciamento e demais necessidades de uma editora (...)  
[s]urge como consequência das novas formas de

<sup>19</sup> RUC, criada em 1986 onde Rui possui um programa semanal, o *Cover de Bruxelas*.

organização, mais próximas, mais comunitárias, criadas perante a nova realidade da indústria musical. O que faz a diferença é a personalidade que sobressai nestas micro comunidades. (Lopes, 2017, p. 31)

Ser um meio de expressão para divulgar a música fez da Lux um farol para as produções indie em Portugal, democratizando desde o princípio a produção musical. Para Rui, “o grande incentivo é o ‘primeiro disco’. Ter um modo para lançar o primeiro disco. Só toca se tiver um álbum, só passa na rádio se tiver um disco, uma demo” (Ferreira, como citado em Gigas, 2018).

Ainda, dois projetos de Rui ajudam a movimentar Coimbra culturalmente. Em 2017, Ferreira criou o festival anual<sup>20</sup> “Lux Interior”<sup>21</sup>, voltado para a difusão das bandas locais e para celebrar os mais de 20 anos de atividade do selo. Além do evento, no mesmo ano, também abriu a loja Lucky Lux, no centro de Coimbra, sendo a única do género na cidade. O empreendimento permite a Rui viver, literalmente, de música e deu às bandas locais um ponto de venda para álbuns e produtos de merchandising (Farinha, 2017).

## CONCLUSÕES

Num movimento de “bola de neve”, os selos indie procuram democratizar o acesso à música e difundir conhecimento. Isto se faz por meio da liberdade artística, do DIY e do DIT, criando ambientes únicos, afirmando-se pela diferença, conhecimento cultural e afetos que, somados, fomentam o capital cultural de sujeitos. Assim, formam-se cenas em que relações e costumes não verbalizados alicerçam o estar-junto (Maffesoli, 1988/1998), fazendo a coletividade moldar-se em torno de uma cultura. Segundo Guglielmino (2014), uma sociedade não pode ser dividida apenas entre “classes económicas e ethos” (p. 12) uma vez que nestes espaços desenvolvem-se outros tipos de valores, ou capital, sejam eles culturais, sociais, simbólicos, e não puramente económicos.

Determinantes para as gravadoras aqui analisadas foram a essência de vanguarda e o poder de absorção e de síntese do que acontecia no exterior para que fosse replicado em novos pontos do país. Esses selos valeram-se do espírito de comunidade nestes territórios para fazer destas movimentações algo relevante e vencer a precariedade encontrada (Stahl,

<sup>20</sup> Devido à pandemia da COVID-19 não se realizou em 2020.

<sup>21</sup> Referência a Erick Lee Purkhiser ou Lux Interior, vocalista da banda estadunidense The Cramps.

2011, p. 150). Foram agentes que reconfiguraram panoramas musicais descobrindo e lançando talentos e fazendo dos seus nichos polos criativos e democráticos de produções musicais.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (2011). *Introdução à sociologia da música: Doze preleções teóricas* (F. R. de M. Barros, Trad.). Editora Unesp. (Trabalho original publicado em 1962)
- Azerrad, M. (2001). *Our band could be your life: Scenes from the American indie underground 1988-1991*. Back Bay Books.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Becker, H. (2007). *Telling about society*. The University of Chicago Press.
- Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. SAGE.
- Bennett, A. (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY vareers: A critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), 140–155. <https://doi.org/10.1177/1749975517750760>
- Bennett, A., & Peterson, R. (Eds.). (2004). *Music scenes: Local, translocal & virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte* (M. S. Pereira, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1992)
- Bourdieu, P. (2006). *A distinção. A crítica social do julgamento* (D. Kerm & G. F. Teixeira, Trans.). Editora Zouk. (Trabalho original publicado em 1979)
- Branco, P. F. (2019). *Sobreviventes: O rock em Portugal na era do vinil*. Marcador.



- Brandão, M. D., Guerra, P., & Sarrouy, A. D. (2019). Antoine Hennion: Música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia*, 2(25), 29–49. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/243762>
- Calixto, J. C. (2019). *Passado ao presente* [Vídeo]. RTP Play. <https://www.rtp.pt/play/p1401/e444802/passado-ao-presente>
- Catalão, R. (1996, 18 de dezembro). Qualquer pessoa pode lançar um disco. *Público*, 3.
- CD Baby. (2019, 7 de novembro). *O que é um EP?* Somos Música. <https://somosmusica.cdbaby.com/o-que-e-um-ep/>
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Clarendon Press.
- Correia, J. (1992, 4 de fevereiro). Made in Portugal. Vários. Distorção caleidoscópica. *Blitz*, 379, 21.
- Costa, P., & Guerra, P. (2016). Cenas musicais, comunidades, identidades e culturas urbanas. *CIDADES: Comunidades e Territórios*, 31, iv.
- Crane, D. (1992). *The production of culture: Media and the urban arts*. SAGE Publications.
- Crossley, N. (2008). Pretty connected: The social network of the early UK punk movement. *Theory, Culture & Society*, 25(6), 89–116. <https://doi.org/10.1177/0263276408095546>
- Crossley, N. (2015). *Networks of sound, style and subversion. The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester University Press.
- Crossley, N., & Bottero, W. (2015). Social spaces of music: Introduction. *Cultural Sociology*, 9(1), 3–19. <https://doi.org/10.1177/1749975514546236>
- Discogs. (s.d.-a). *LowFly Records*. Retirado a 21 de setembro de 2001 de <https://www.discogs.com/label/72145-LowFly-Records>
- Discogs. (s.d.-b). *Lux Records*. Retirado a 21 de setembro de 2001 de <https://www.discogs.com/label/56172-Lux-Records>
- Discogs. (s.d.-c). *Moneyland Records*. Retirado a 21 de setembro de 2001 de <https://www.discogs.com/label/86854-Moneyland-Records>
- Discogs. (s.d.-d). *Slampt*. Retirado a a 21 de setembro de 2001 de <https://www.discogs.com/label/45686-Slampt>
- Farinha, R. (2017, 15 de fevereiro). Lucky Lux é a nova loja de discos de Coimbra. *NiT*. <https://www.nit.pt/cultura/musica/lucky-lux-nova-loja-discos-coimbra>

- Gallego Pérez, J. I. (2011). Novas formas de prescrição musical. In M. Herschmann (Ed.), *Nas bordas e/ou fora do mainstream. Novas tendências da indústria da música independente no início do século XXI* (pp. 47–60). Estação das Letras e das Cores.
- Gigas, A. V. (2018). *A cena toda - Entrevista a Rui Ferreira (Lux Records)* [Entrevista]. <https://www.mixcloud.com/alexandre-valinho-gigas/15-a-cena-toda-entrevista-a-rui-ferreira-lux-records/>
- Gonçalves, P. (1995a, 21 de março). Sonic Youth. Uma história portuguesa. *Blitz*, 541, 20–21.
- Gonçalves, P. (1995b, 2 de maio). Caldas verdes. *Blitz*, 548, 8.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto. <https://hdl.handle.net/10216/56304>
- Guerra, P. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259. <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>
- Guerra, P., & Moura, L. A. (2016). Contributos para a emergência de uma juventude sónica: A constituição da cena noise das Caldas da Rainha. *CIDADES: Comunidades e Territórios*, 32, 158–179. <http://hdl.handle.net/10071/11937>
- Guglielmino, E. (2014). *A qualitative study of small-scale artist run “indie” music businesses in Brisbane*. Queensland University of Technology.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (T. T. da Silva & G. L. Louro, Trans.). DP&A. (Trabalho original publicado em 1992)
- Hebdige, D. (2018). *Subcultura. O significado do estilo* (P. Guerra & P. Quintela, Trans.). Maldoror. (Trabalho original publicado em 1979)
- Hennion, A. (2002). Music and mediation: Towards a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 80–91). Routledge.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34–61. <https://doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hibbett, R. (2005). What is indie rock? *Popular Music and Society*, 28(1), 55–77. <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>

- Janotti, J. J., Jr., & Pires, V. D. A. N. (2018). Limites das cidades musicais: Problematizando cidade, território e música. In C. S. Fernandes & M. Herschmann (Eds.), *Cidades musicais: Comunicação, territorialidade e política* (pp. 141–162). Editora Sulina.
- King, R. (2012). *How soon is now — The madmen and mavericks who made independent music 1975-2005*. Farber & Farber.
- Lains, P. (2020, 15 de fevereiro). Salazar, o ditador. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/15-fev-2020/salazar-o-ditador-11821147.html>
- Lee, S. (1995). Re-examining the concept of the “independent” record company: The case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, 14(1), 13–31. <https://doi.org/10.1017/S0261143000007613>
- Lopes, M. (2017, 6 de janeiro). É dia de reis e a Pataca Discos faz a festa, perdão, monta um sarau. *Público*, 31.
- Lopes, M. (2020, 3 de julho). Eles queriam contruir o mundo com uma canção “lo-fi” de cada vez. *Público*, 2–7. <https://www.publico.pt/2020/07/03/culturaipsilon/noticia/queriam-construir-mundo-cancao-lofi-1922629>
- Maffesoli, M. (1998). *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa* (M. de L. Menezes, Trad.; 2.ª ed.). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1988)
- Maffesoli, M. (2014). *Homo eroticus: Comunhões emocionais* (A. Chiquiari, Trad.). Forense. (Trabalho original publicado em 2012)
- Martins, P. E. A. (2013). *A garagem onde nasci: A cena musical rock de Coimbra nos anos 90* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral Repositório Científico da UC. <http://hdl.handle.net/10316/24738>
- Mendes, P. B. (1997, 10 de janeiro). Portugal dos Pequeninos. *O Independente*, 8.
- Miguel, P. (2018). *Uma cena ao centro*. Edição de autor.
- 1990 de ouro. (1991, 12 de fevereiro). *Blitz*, 328, 3.
- Moura, L. A. (2021). (Anti)Tédio Boys — O papel das gravadoras indie na cartografia musical portuguesa. Os casos de Coimbra, Porto, Guimarães e Leiria. *CSOnline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (33), 137–170. <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2021.34174>

- Moura, L. A., Rabot, J.-M., & Martins, M. de L. (2020). Uma genealogia das gravadoras indie em Portugal (1982–2017). In Z. Pinto-Coelho, T. Ruão, & S. Marinho (Eds.), *Dinâmicas comunicativas e transformações sociais. Atas das VII Jornadas Doutorais em Comunicação & Estudos Culturais* (pp. 118–143). CECS. <https://hdl.handle.net/1822/68433>
- Neves, J. S. (1999). *Os profissionais do disco*. Observatório das Actividades Culturais.
- Nunes, P. (2014). Diversity and synergy in the recording industry in Portugal, 1988-2008. *Journal of World Popular Music*, 1(1), 73–95. <https://doi.org/10.1558/jwpm.v1i1.73>
- Ogg, A. (2009). *Independence days: The story of UK independent recordlabels*. Cherry Red Books.
- Pais, J., & Blass, L. (Eds.). (2004). *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Pinheiro, R. (1993, 9 de fevereiro). A boa farsa. Tina and the Top Ten. *Blitz*, 432, 18.
- Réquio, P. M. J. (2016). *Mudança cultural e política na Academia de Coimbra: O caso da Via Latina (1958-1962)* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra].
- Reynolds, S. (2005). *Rip it up and start again*. Faber & Faber.
- Sonic Youth. (s.d.). *Blastic scene (Live in Lisbon 1993)*. bandcamp. <https://sonicyouth.bandcamp.com/album/blastic-scene-live-in-lisbon-1993>
- Stahl, G. (2011). “DIY or DIT!” Tales of making music in a creative capital. In G. Keam & T. Mitchell (Eds.), *Home, Land and Sea: Situating Music in Aotearoa-New Zealand* (pp. 145–160). Pearson Education.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- True, E. (2006). *Nirvana - The true story*. Omnibus Press.
- Ulusoy, E. (2016). Subcultural escapades via music consumption: Identity transformations and extraordinary experiences in Dionysian music subcultures. *Journal of Business Research*, 69(1), 244–254. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2015.07.037>
- União Europeia. (s.d.). *Portugal*. Retirado a 10 de outubro de 2001 de [https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/country-profiles/portugal\\_pt](https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/country-profiles/portugal_pt)

Vila, P. (2012). Práticas musicais e identificações sociais. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(38), 247–277. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71197>

Citação:

Moura, L. A., Rabot, J.-M., Martins, M. L., & Guerra, P. (2022). *From outer space*. O processo de descentralização da música indie portuguesa (1991–2000). In Z. Pinto-Coelho, S. Marinho & T. Ruão (Eds.), *Práticas comunicativas, organizações e educação. Atas das VIII Jornadas Doutorais do CECS* (pp. 45–65). CECS.