

## **Brevíssima história da fita cassete e outros modos de reprodução musical**

### **A brief history of cassette tape and other music reproduction modes**

DOI:10.34117/bjdv8n8-215

Recebimento dos originais: 21/06/2022

Aceitação para publicação: 29/07/2022

**Enio Everton Arlindo Vieira**

Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie

Instituição: Beacon School

Endereço: Rua Mergenthaler, 1138, Vila Madalena, São Paulo, CEP: 05311-030

E-mail: teacherenio@gmail.com

#### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo, através de uma pesquisa qualitativa de cunho historiográfico, fazer um apanhado geral do desenvolvimento das tecnologias de reprodução musical, buscando problematizar, sobretudo, o papel das fitas e reprodutores cassete nos hábitos de consumo dos fãs de música no fim da década de 1970 e início da década de 1980, momento de grande crise mundial da indústria fonográfica. Durante tal crise, as mídias especializadas da época tendiam a culpabilizar à facilidade de cópias promovidas pelas tecnologias cassete, ignorando, muitas vezes, fatores econômicos ou ainda a postura pouco ousada das gravadoras, que preferiam lançar artistas já consagrados e não apostar em novos talentos. Nos basearemos, como referencial teórico, em escritos de estudiosos já consolidados como Peter Burke, Marcia Tosta Dias, Paul Friedlander, Fábio Malina Losso, Walter Benjamin e Renato Ortiz. Como fontes primárias nos utilizaremos das edições de janeiro, abril, outubro e dezembro de 1979 da extinta revista SOMTRÊS, a primeira revista especializada em equipamentos de som e música produzida no Brasil.

**Palavras-chave:** historiografia da mídia, fita cassete, pirataria musical.

#### **ABSTRACT**

This article aims, through a qualitative research of historiographical nature, to make an overview of the development of technologies for music reproduction, seeking to problematize, especially, the role of tapes and cassette players in the consumption habits of music fans in the late 1970s and early 1980s, a time of great global crisis in the recording industry. During this crisis, the specialized media of the time tended to blame the ease of copying promoted by cassette technologies, often ignoring economic factors or even the lack of daring of the record companies, which preferred to release already established artists and not bet on new talents. As a theoretical reference, we will base ourselves on the writings of consolidated scholars such as Peter Burke, Marcia Tosta Dias, Paul Friedlander, Fábio Malina Losso, Walter Benjamin, and Renato Ortiz. As primary sources we will use the January, April, October and December 1979 issues of the extinct magazine SOMTRÊS, the first magazine specialized in sound and music equipment produced in Brazil.

**Keywords:** media historiography, cassette tape, music piracy.

## 1 INTRODUÇÃO

Ao lermos o clássico *Drácula* de Bram Stoker, nos deparamos com o Dr. Van Helsing, personagem que representa todo o racionalismo e positivismo do século XIX, sendo ele “uma “combinação de professor, médico, advogado, filósofo e cientista” (BOTTING apud ROCQUE e TEIXEIRA, 2001, p. 22). Van Helsing, com seu conhecimento científico e filosófico, consegue vencer as forças malignas e os poderes mágicos do diabólico vilão Conde Drácula, personagem que, por sua vez nos remete ao misticismo e religiosidade, sendo o próprio Conde um homem que, devido a seus rituais de magia negra, representava a personificação de um indivíduo que vivia desde os tempos do atraso medieval, antes do Século das Luzes. Dentre as várias artimanhas científicas utilizadas contra o vampiro, Van Helsing faz uso de conhecimentos em criminologia, técnicas médicas, e até mesmo o hipnotismo, registrando seus avanços em forma de um diário sonoro, através de um gravador em rolo de cera - o fonógrafo (ROCQUE e TEIXEIRA, 2001). Assim, o livro de Bram Stoker nos dá um testemunho da utilização das primeiras máquinas caseiras para gravações sonoras, que percorreriam um largo e relativamente rápido caminho até chegarmos à tecnologia de reprodução de música online nos telefones móveis, com a chamada tecnologia de *streaming*, que tem em programas como o *Deezer* ou o *Spotify* seus aplicativos de maior popularidade.

Este artigo busca elucidar algumas informações sobre o momento de popularização das fitas e gravadores cassete no Brasil, e nos baseamos, além dos referenciais bibliográficos de especialistas em história cultural e da música, como Peter Burke, Marcia Tosta Dias, Paul Friedlander, Fábio Malina Losso, Walter Benjamin e Renato Ortiz, entre outros, além de utilizarmos como fonte primária a extinta revista SOMTRÊS.

## 2 REVISTA SOMTRÊS

Se auto intitulado como a primeira revista de som e música do Brasil, a Revista SOMTRÊS foi publicada, pela primeira vez, em janeiro de 1979, e durou exatos dez anos, sendo extinta em janeiro de 1989, num total de 121 edições, sempre pela editora Três em São Paulo, vendida por todo o país. Seu intuito era, ao menos no primeiro momento, oferecer uma alternativa aos chamados “audiófilos” (fãs de música e novidades em

equipamentos de som, de uma maneira geral) às publicações importadas que, além de custarem preços exorbitantes, exigiam o conhecimento de uma língua estrangeira - normalmente o inglês - e chegavam às bancas brasileiras com uma grande defasagem no que diz respeito aos lançamentos dos equipamentos de som e sua disponibilidade no mercado. Era “uma publicação brasileira, sem sotaque, para quem gosta da melhor música e exige o melhor som” (KUBRUSLY, 1979. P. 05). Para este artigo, nos utilizaremos das edições de números um, quatro, dez e doze, publicadas em janeiro, abril, outubro e dezembro de 1979, respectivamente. Todas as edições da revista SOMTRÊS podem ser encontradas na sala Sérgio Milliet da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no centro da cidade de São Paulo.

### 3 DO FONÓGRAFO AO WALKMAN

Já no fim do século XIX, havia uma tentativa de piratear gravações caseiras feitas com fonógrafos. Tais registros eram extremamente precários, devido às suas limitações técnicas, “pois os cilindros de cera usados comportavam apenas dois minutos de gravação cada, a captação sonora ficou aquém do ideal para a época [...]. A fonografia encontrava-se ainda num estágio bastante incipiente” (SANTOS, 2010, p. 83). Isso, não impedia, no entanto, que músicas fossem comercializadas de maneira ilícita, e ainda que os reprodutores de rolo de cera não fossem populares, ter um piano caseiro seguia sendo a forma mais popular de se ouvir música, e partituras ilegais eram vendidas e facilmente encontradas nas residências da era vitoriana.

No século XIX, a reprodução ilícita de publicações com as partituras das músicas acontecia em ampla escala nos Estados Unidos e na Europa. Por analogia com a época presente, é possível afirmar que a pirataria no campo artístico vem sendo praticada desde aquela época, pois o termo “pirataria” era aplicado desde o século anterior para designar a atitude de editores que realizavam cópias ilegais de livros. [...] No final do século XIX os Estados Unidos podiam ser considerados seguramente o lar da pirataria e 90% das partituras musicais que o país exportava eram ilícitas (SANTOS, 2010, p. 83).

Algum tempo depois do fonógrafo, ainda na primeira metade do século XX, surgiram as fitas de rolo, também conhecidas como fitas de carretel aberto, que captavam maior amplitude de frequências e proporcionavam gravações de melhor qualidade. Desenvolvida em 1934, o gravador de rolo permitia a fixação de sons em fitas magnéticas e em alta qualidade, o que permitiu que as rádios passassem a “utilizar tais equipamentos para a gravação de suas transmissões, armazenamento em arquivos e posterior

retransmissão” (LOSSO, 2008, p. 50), mas também eram utilizadas para gravações caseiras, permitindo o registro de palestras, shows, e de discos de vinil.

Um problema com as máquinas de carretel aberto é que elas eram relativamente complicadas para seu uso amador. Em reportagem da revista SOMTRÊS de outubro de 1979, o jornalista Luiz Fernando O. Cysne faz uma comparação das fitas de rolo com as fitas cassete, estas últimas novidade no mercado na época. O jornalista aponta uma superioridade técnica na utilização do carretel aberto, já que entre as suas grandes vantagens, existia a possibilidade de gravar em velocidades diferentes, podendo um mesmo rolo proporcionar desde 97 minutos de gravação em velocidades altas, mais indicado para a gravação de discos ou ainda gravações profissionais de performances de músicos; ou ainda chegar até a quase treze horas de gravação em velocidades baixas, sendo esta categoria de gravação recomendada para o registro de discursos, reuniões, palestras ou, no caso de Van Helsing, um diário de estudos de como combater vampiros.

Podemos perceber que gravar com fitas de rolo exigia um conhecimento maior no que diz respeito ao manuseio do equipamento, além de noções mais apuradas de frequência e acústica, o que dificultava a vida de um cidadão médio que apenas queria registrar suas músicas preferidas, ou a voz de seus filhos falando as primeiras palavras. Assim que nos anos 1960 seriam comercializadas as primeiras máquinas e fitas cassete, “originalmente imaginadas e desenvolvidas para acelerar e facilitar os serviços em escritórios e empresas em geral, gravando mensagens e ditados, registrando eventos, etc” (CYSNE, 1979, p. 46).

Em 1963, a empresa holandesa Philips, conglomerado com negócios em variados setores da economia, lançou a fita-cassete, contendo tecnologia que utilizava o mesmo fundamento do gravador de rolo, a fita magnética, entretanto com sistema que a armazenava dentro de um invólucro de plástico, de tamanho reduzido e portátil, que contava com boa capacidade de gravação (LOSSO, 2008, pp. 58-59).

A reportagem da SOMTRÊS segue nos dizendo que, inicialmente, as cassete apresentavam qualidade muito inferior às fitas de rolo, mas devido à facilidade de manuseio, logo ocorreria um “fenômeno da gradativa mudança de aplicação imaginada pelos fabricantes, provocada por uma certa imprevisibilidade de hábito dos consumidores. Desde seu lançamento as máquinas cassete passaram a ser cada vez menos utilizadas com a finalidade que havia inspirado seu desenvolvimento” (CYSNE, 1979, p. 47), sendo utilizadas para gravações musicais, ainda que estas não fossem de tão boa qualidade em comparação às de fitas de rolo, o que pouco incomodava os aficionados por música.

Parece claro que o intuito da Philips, ao desenvolver e lançar a fita-cassete era possibilitar que os músicos gravassem suas interpretações musicais, amadoras ou profissionais, mas também que pessoas comuns gravassem o que bem desejassem nessa invenção, e não que copiassem seus discos de vinil para esse novo meio e oferecessem tais cópias aos seus amigos. Mas é fato que foi isso que passou a ocorrer (LOSSO, 2008, p. 59).

Voltando à SOMTRÊS, a reportagem destaca ainda que as máquinas de reprodução de cassete rapidamente se popularizaram não tão somente pela sua facilidade de uso, mas também devido a seu preço mais acessível, sendo que o fator econômico não pode ser ignorado. Assim os fabricantes se propuseram ao desafio de aperfeiçoar a qualidade de som das fitas, o que seria conseguido graças aos estudos do Dr. Ray Dolby, da Dolby Laboratories, que com sua equipe criaram um sistema de redutor de ruídos, fazendo com que os produtores de fitas fabricassem produtos de qualidade cada vez melhor.

Dada a facilidade de seu manuseio, a possibilidade de copiar discos, e seu preço mais acessível, ao longo dos anos 1980 a fita cassete seria responsabilizada pela grande crise da indústria musical, sendo ela mesma, inclusive, vítima da pirataria. Em uma edição posterior, a mesma revista SOMTRÊS faria uma reportagem em dezembro de 1979, intitulada *O caso das fitas falsas*, na qual ensina maneiras de reconhecer fitas falsas das originais. Dentre as várias dicas, como verificar o lacre, as saliências na caixa da fita, a cor da caixa da fita (que deveria ser de branco opaco), entre outras, a principal era observar a procedência delas, pois deveria ser de “origem americana, e não japonesa” (NATIVIDADE, 1979, p. 16). No entanto, não demoraria muito para que a fita cassete da BASF, de fabricação nacional, também fosse vítima de falsificações.

Também nesse período, a criação do *walkman* e do som automotivo mudariam a forma como os ouvintes se relacionavam com a música. Nos apropriando da ideia de Walter Benjamin, que nos diz que a “obra de arte possui um valor de ritual” (BENJAMIN, 2003, p. 50), poder-se-á afirmar que o ato de ouvir um disco de vinil possuía certa aura ritualística, no qual o ouvinte teria que realizar uma série de procedimentos para experienciar sua música (abrir a vitrola, ligar o aparelho, ajustar a velocidade do prato giratório, tirar o disco do encarte e depois do plástico, cuidadosamente colocar a agulha sobre o disco, ajustar o volume), exigindo, inclusive, que o ouvinte estivesse em um ambiente de relativo conforto para ouvir suas canções favoritas. A portabilidade da música, através do som móvel no carro ou com o *walkman*, dessacralizaria esse ritual, transformando

a maneira de se ouvir música gravada. Era um instrumento móvel, e a mobilidade das pessoas (andando na rua ou dirigindo um automóvel) influenciaria bastante a direção do desenvolvimento tecnológico futuro, sobretudo o do telefone celular móvel. Agora era fácil ter acesso à pop-music em qualquer lugar. (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 277)

No entanto, as pesquisas com a revista SOMTRÊS mostram que as fitas eram largamente utilizadas não tão somente por ouvintes da chamada pop-music, mas por aficionados de todos os estilos musicais. Os considerados “audiófilos” do jazz, MPB, ópera, música erudita ao rock n’roll e *heavy metal*, de uma maneira geral, também aderiram às gravações em fita cassete, chegando ao ponto de se gravar os próprios discos para evitar seu desgaste, mostrando-nos até onde ia essa sacralização dos discos de vinil em um nível mais extremado.

Há até aqueles que só ouvem o disco três vezes, acreditando que, depois disso, o LP está dilacerado. [...] ele ouve uma primeira vez, para saber se gosta mesmo; depois, pára e limpa a agulha e os sulcos do disco; na segunda vez, ele grava, passando o disco para a fita; na terceira, é a audição de despedida. Depois ele encosta o disco (SASTRE, 1979, p. 50).

Esse ato de ouvir o álbum e encostá-lo pode mais uma vez ser comparado aos escritos de Walter Benjamin, pois, ao mesmo tempo em que ouvir poucas vezes um álbum para não gastá-lo aumenta seu valor de ritual, faz com que o disco adquira, também uma qualidade de exibição, pois servirão de símbolo de status para mostrar a outros colecionadores. Benjamin descreve obras que possuem, simultaneamente um valor ritualístico e uma qualidade de exibição às imagens de Virgens que permanecem ocultas por um véu em grande parte do ano (BENJAMIN, 2003, p. 53). Ademais, há também um paradoxo, já que ao mesmo tempo que uma obra de arte, neste caso, o disco, é sacralizado, a fita cassete o dessacraliza, pois “a reprodutibilidade técnica da obra de arte a libera de sua existência parasitária dentro do ritual” (BENJAMIN, 2003, p. 51).

#### **4 MOMENTOS DE CRISE**

A popularização das fitas e gravadores cassete coincidiram com a grande crise da indústria musical, ocorrida no fim da década de 1970. O historiador estadunidense Paul Friedlander aponta que tal crise foi causada, além do surgimento da tecnologia das reproduções em cassete, ao aumento dos preços dos discos, e também ao fato do público ter começado a ficar cansado da mesma velha música, já que, por essa época, “gravadoras e programadores de rádio davam poucas chances aos talentos desconhecidos, apostando

tudo nos conhecidos para gerar lucros” (FRIEDLANDER, 2012, p. 346). Tal atitude por parte das gravadoras fez com que ocorresse uma queda mundial nas vendas de discos em 1979, “e só em 1988 [a indústria musical] voltaria a atingir o pico de 1978”. (FRIEDLANDER, 2012, pp. 346-347).

No Brasil, vivíamos, segundo Renato Ortiz (2001), uma dicotomia por conta da inserção forçada do país no chamado “Capitalismo Tardio” promovida pelos governos militares. Ao mesmo tempo que os “Anos de Chumbo” foram um momento de consolidação de um mercado de bens culturais, com a popularização de aparelhos eletrodomésticos como a TV, houve a expansão do mercado editorial e também uma explosão do mercado fonográfico, que apresentou um enorme crescimento no período.

Como o mercado de fonogramas se desenvolve em função do mercado de aparelhos de reprodução sonora, é importante observarmos a evolução das vendas industriais de aparelhos eletrônicos domésticos. Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375% (ORTIZ, 2001, p. 127).

Esse crescimento vertiginoso da indústria ocorreu graças à MPB, ao samba e ao rock, que juntos, acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social ao fornecer referências diversas para a ideia de resistência cultural. E ainda que a MPB vendesse menos que outros gêneros mais populares, como canções bregas ou a *disco music*, “geravam maior lucro às gravadoras, pois eram produtos mais caros e mais sofisticados, sendo vendidos a um preço maior” (NAPOLITANO, 2014, p. 108).

Ortiz (2001) ainda aponta uma generalização do uso dos aparelhos cassetes nos automóveis e fora do ambiente das casas, sendo que o volume de vendas de fitas entre 1972 e 1979 cresce de um milhão para quase nove milhões de unidades por ano. Entre gravações caseiras, discos piratas e até mesmo fitas falsificadas, é importante indagarmos se os aficionados por música do período pensavam estar infringindo as leis de direito autoral, pois as facilidades viabilizadas pela tecnologia cassete era entendida como uma ameaça pela indústria fonográfica, sentimento não compartilhado entre os consumidores, que viam no cassete uma possibilidade copiar as melhores músicas de seus artistas preferidos, para ouvir nos seus automóveis e *walkmen* (LOSSO, 2008).

É importante notar que o sentimento do público consumidor de música era de que não estava fazendo algo ilícito ao transferir o conteúdo de seus discos para o novo meio, por entender que seria ilógico pretender que alguém que já

dispusesse do LP legitimamente adquirido, por meio do qual lhe era conferida a licença para uso privado, fosse proibido de utilizá-lo no novo formato de fita-cassete, que apresentava vantagens, a exemplo das possibilidades de ser ouvido no automóvel e de ser selecionada coletânea com as músicas de preferência (LOSSO, 2008, p. 60).

Se nota que, tal qual previa Benjamin, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte transforma o comportamento das massas com a arte”. (BENJAMIN, 2003, p. 82). Outra grande vantagem das gravações em fitas cassetes, enquanto tecnologia, era a sua facilidade em ser gravada e regravada várias vezes, algo pouco considerado nos estudos pesquisados até aqui. A própria efemeridade da tecnologia assinala uma forte característica da sociedade consumista, pois, diferente de um disco, no qual suas faixas não podem ser alteradas ou mudadas de ordem, uma gravação em fita poderia ser completamente alterada, uma vez que o ouvinte não quisesse mais desfrutar do conjunto de músicas da gravação, o que coincide com a ideia de que “a vida de consumo não pode ser outra coisa senão uma vida de aprendizado rápido, mas também precisa ser uma vida de esquecimento veloz” (BAUMAN, 2008, p. 124).

Ainda considerando o fim da década de 1970 e início da década de 1980 no Brasil, devemos lembrar de outros fatores que interferiram nos preços dos produtos fonográficos, como, por exemplo, a crise mundial do petróleo, matéria prima dos discos de vinil e das fitas cassete. A crise do petróleo acabara com o chamado “Milagre Brasileiro” dos anos militares, e demonstrara a fragilidade e a dependência do dinamismo econômico brasileiro em relação ao mercado externo. Ao mesmo tempo, ocorria no período o processo de abertura política, de forma lenta, gradual e segura, “passagem gradual para um governo civil, ainda tutelado pelos militares” (NAPOLITANO, 2014). Esses processos, ambos a crise do petróleo quanto a abertura política, tiveram fortes impactos na economia brasileira.

A inflação de 1980 chegou aos 110%, marca histórica de 1964. [...] Mesmo recuando um pouco nos anos seguintes, a inflação ficou na faixa dos 90% ao ano. Os reajustes semestrais de salário apenas evitavam que a questão social saísse do controle, mas não impediam as perdas paulatinas no poder de compra de operário e da classe média. (NAPOLITANO, 2014, pp. 284-285).

Todos os fatores acima listados: inclusão forçada do Brasil no capitalismo mundial; surgimento e popularização de novas tecnologias, como o rádio portátil, o *walkman*, o som automotivo, entre outros; fatores econômicos como a inflação causada pela crise mundial no petróleo; as mudanças no âmbito político com a saída gradual dos

militares do governo brasileiro; a falta de investimento em novidades musicais no mercado fonográfico; aliadas à facilidade em fazer cópias nos gravadores cassete, devem ser considerados ao pensarmos na popularização das fitas e as mudanças dos hábitos dos ouvintes de música, nesse período que abrange o fim da década de 1970 e início da década de 1980.

## 5 CAMINHO A PERCORRER

Ao pesquisar sobre o papel da fita cassete e sua influência nos modos como as pessoas passaram a consumir música, podemos ver que nos encontramos diante de um universo bastante complexo e rico, com muitas possibilidades de estudo. Ao final da década 1990, o aumento da velocidade das conexões à Internet, a criação de programas de compartilhamento de arquivos, a popularização dos arquivos em MP3, a criação dos serviços de *streaming*, os avanços técnicos na telefonia celular, o surgimento de programas que utilizam a tecnologia *streaming* como *Spotify* e *Deezer*, com suas *playlists* que podem ser ouvidas *online*, e aplicativos nos aparelhos móveis que permitem a gravação caseira de vozes e vídeos, aposentariam de vez o uso das fitas cassete, deixando-as no passado quase tão distante quanto os gravadores em rolo de cera. A evolução das fitas cassete e seu papel no modo de como os ouvintes de música gradativamente mudaram seu relacionamento com seus artistas preferidos é, todavia, algo que pode ser melhor estudado e aprofundado no ponto de vista acadêmico.

[...] quando se confronta esta tradição musical aos estudos que sobre ela foram feitos, constata-se a existência de um hiato. Longe de constituir um campo de estudo bem delimitado, como acontece com outras especialidades nas Ciências Sociais, observa-se que a reflexão sobre a música popular brasileira encontra-se ainda restrita aos musicólogos e a um pequeno setor das faculdades de comunicação. Tanto a Sociologia quanto a Antropologia e a História, até recentemente, manifestaram pouco interesse pela problemática em questão. (DIAS, 2008, p. 11)

Assim que ainda há muito o que se estudar sobre os modos como as pessoas ouvem e registram música, indo além das listas de artistas famosos, sucessões de estilos e modas musicais, ao longo da história da cultura musical. Existe, todavia, uma lacuna historiográfica a ser preenchida entre o fonógrafo e o *streaming*, e se podemos imaginar que hoje o Dr. Van Helsing faria uma transmissão ao vivo de sua perseguição ao Conde Drácula, ainda não conseguimos fazer o exercício mental de adivinhar qual seria sua lista de músicas preferidas em seu *walkman*.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Editorial Itaca. México, D. F., 2003
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LOSSO, Fábio Malina. **Os Direitos Autorais no Mundo da Música**. Tese de Doutorado. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo: São Paulo. 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação**. São Paulo: Contexto, 2014.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ROCQUE, L. de L. e TEIXEIRA, L. A.: **Frankenstein, de Mary Shelley e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura**. História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001.
- SANTOS, Christiano Rangel dos. **Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2010.
- Revista SOMTRÊS, janeiro de 1979, n. 1. Acervo da Sala Sérgio Milliet. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.
- Revista SOMTRÊS, abril de 1979, n. 4. Acervo da Sala Sérgio Milliet. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.
- Revista SOMTRÊS, outubro de 1979, n. 10. Acervo da Sala Sérgio Milliet. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.
- Revista SOMTRÊS, dezembro de 1979, n. 12. Acervo da Sala Sérgio Milliet. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.
- STOCKER, Bram. **Drácula**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.