

Considerações sobre a produção fonográfica autônoma e os diferentes sentidos da noção de independência

Guilherme Araujo Freire¹
UNICAMP/PPG-DOUTORADO
SIMPOM: *Etnomusicologia*
guilhermefreire@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa de doutorado intitulada “Experiências autônomas na indústria fonográfica brasileira dos anos de 1950 e 1960: os selos Elenco, Festa e Forma”. Considerando que as representações e sentidos atribuídos à produção fonográfica independente assumiram diferentes matizes ao longo das configurações e estágios de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, este trabalho tem o intuito destacar brevemente algumas experiências relevantes da produção autônoma, buscando compreender melhor os processos e eventos históricos que contribuíram na formação das representações e sentidos que a noção de “independência” assumiu no campo simbólico da música e da produção fonográfica. Através de uma breve análise em perspectiva do fenômeno e das relações entre grandes e pequenas gravadoras pretende-se colocar em questão a polissemia dos termos “independente/autônomo” e problematizar os discursos e sentidos da ação de alguns produtores em suas atividades.

Palavras-chave: Indústria fonográfica; Música popular brasileira; Produção musical independente.

Considerations on the autonomous phonographic production and the different signification of the notion of independence

Abstract: This paper presents results of the doctoral research entitled “Autonomous experiences in the Brazilian music industry of the 1950’s and 1960’s: the labels Elenco, Festa and Forma”. Considering that the representations and meanings attributed to the independent phonographic production assumed different hues over the configurations and stages of development of the Brazilian phonographic industry, this work aims to briefly highlight some relevant experiences of the autonomous production, seeking to better understand the processes and historical events that contributed to the formation of representations and meanings that the notion of “independence” has taken on the symbolic field of music and phonographic production. Through a brief analysis in perspective of the phenomenon and the relationships between large and small recording labels, we intend to place into question the polysemy of the terms “independent/autonomous” and problematize the discourses and senses of action of producers in their activities.

Keywords: Phonographic Industry; Brazilian Popular Music; Independent Music Production.

¹ Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan, com financiamento de bolsa concedida pela agência de fomento FAPESP.

1. Introdução

No campo simbólico em que se situa o universo das gravadoras independentes predominam normalmente representações associadas à ideia de autonomia de seus agentes, a uma determinada forma de produção cultural dissociada do circuito central das grandes gravadoras, expressando muitas vezes sua negação. No entanto, uma análise mais minuciosa de sua atividade pode revelar certa afinidade de interesses entre as duas lógicas, posto que enquanto setores integrantes da indústria cultural acabam desenvolvendo uma relação complementar, ainda que indireta e supostamente conflituosa. Considerando a forte tendência à concentração de mercado presente ao longo da história da indústria fonográfica, compreende-se o surgimento de iniciativas independentes, que atuaram principalmente no sentido de escoar parte da produção cultural não capitalizada pelas *majors*. Deste modo, ao lançar parte do excedente da produção musical desprezada, além de fornecer espaço para novos artistas e novas sonoridades, gravadoras independentes acabam desempenhando um papel importante de documentação de uma parte da produção cultural, cujas práticas muitas vezes não se alinhavam às tendências do mercado. Por fornecer maior abertura para projetos estéticos distintos, acabam servindo também como uma espécie de plataforma de testes de novos produtos/tendências no mercado. Observa-se então que apesar da ideia de autonomia, as relações entre as duas partes se mostram mais intrincadas do que os termos e discursos empregados podem levar a crer.

Este trabalho tem o intuito destacar brevemente algumas experiências relevantes da produção autônoma no percurso da história da indústria fonográfica do Brasil, buscando compreender melhor os processos e eventos históricos que contribuíram na formação das representações e sentidos que a noção de “independência” assumiu no campo simbólico da música e da produção fonográfica. Uma breve análise em perspectiva do fenômeno e das relações entre grandes e pequenas gravadoras pode servir para colocar em questão a polissemia dos termos “independente/autônomo” e para possibilitar uma melhor compreensão dos discursos e do sentido da ação dos produtores em suas atividades.

2. Primeiras experiências de produção fonográfica dissociada de grandes gravadoras

Devido à escassez bibliográfica relacionada ao tema das gravadoras independentes, especialmente quando se trata de estudos acadêmicos de maior amplitude, falta ainda uma base de informações suficiente para conduzir uma historiografia detalhada de suas primeiras produções. Somado a isso, identifica-se certa confusão entre as fontes sobre quem seriam os pioneiros, além de narrativas orientadas por ideologia e uma imprecisão de

critérios que definam que tipo de empresa pode ser caracterizada como uma gravadora independente na literatura. Porém, existe um consenso de que existiram gravadoras de menor porte e de capital próprio desde as primeiras décadas da produção de fonogramas no Brasil, mesmo antes da nomenclatura “gravadora/selo independente” ser empregada e reconhecida correntemente enquanto tal. Trabalhando com alcance regional e de maneira exígua em relação ao domínio das grandes empresas, tais iniciativas pioneiras possibilitaram criar novos espaços, possibilidades e alternativas para algumas produções musicais.

Em 1913, ainda nas primeiras etapas da introdução da fonografia no país, foi instalada a primeira fábrica de discos no Brasil em parceria da Casa Edison – dirigida pelo pioneiro tchecoslovaco Frederico Figner-, com a empresa alemã Odeon (cf. FRANCESCHI, 2002). Naquele mesmo ano, o imigrante italiano e ex-sócio de Figner, Saverio Leonetti inaugurou a segunda fábrica de discos do país após viagem a Hamburgo, onde adquiriu maquinário, conhecimentos técnicos e um conjunto de matrizes fonográficas. O objetivo era a fundação da gravadora “Disco Gaúcho”, sediada na Rua dos Andradas da cidade de Porto Alegre junto à sua loja “A Elétrica”².

Em um período em que a fonografia no país ainda se encontrava em um estágio principiante, a empreitada de Saverio Leonetti rompia o monopólio da Casa Edison de Figner, estendia a gravação de discos para além do eixo do Rio de Janeiro e capitalizava um tipo de produção mais ligada à dinâmica cultural da região sul do país, inclusive contando com parcerias na Argentina através do empresário Alfredo Améndola. A “Disco Gaúcho” realizou uma produção estimada em cerca de mil e quinhentos fonogramas ao longo dos seus quatro anos de atividade (1914-1917), gravando um repertório variado de polcas, dobrados, valsas, schottisch, habaneiras, tangos, mazurcas, entre outros gêneros, com músicas compostas em grande parte por músicos sulistas (cf. SANTOS, 2011). Produção esta representativa do fenômeno de circulação e recepção de música gravada crescente na região sul, movida pelo caráter de novidade e modernidade representado pelo gramofone e pelas expectativas e gostos dos consumidores pelo repertório cultivado na região (*idem*, p. 47).

Poucos anos depois da experiência do italiano Leonetti, surgiu a primeira iniciativa na fonografia conduzida por um brasileiro, a gravadora “Disco Popular”. Foi fundada na Rua Barão do Bom Retiro – Rio de Janeiro, em 1919, por João Gonzaga, filho da

² Para um estudo mais bem aprofundado e documentado sobre a experiência de Saverio Leonetti e a atividade da sua gravadora “Disco Gaúcho”, consultar: SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A “Casa A Elétrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2011.

compositora Chiquinha Gonzaga, que dispunha de considerável conhecimento na área, uma vez que havia trabalhado como chefe de gravação da Casa Edison. Logo no início de sua atividade, a gravadora foi responsável por lançar o primeiro compacto 78rpm do cantor Francisco Alves, cantando duas composições de Sinhô – a marcha carnavalesca “O pé de anjo” e o samba “Fala, meu louro”-, que foi considerado como um êxito (CASTRO, 2010, p. 66). Teve um período de atividade de apenas um ano, período no qual lançou doze discos de artistas como Banda da Fábrica Popular, Bloco do Jesus, Grupo do Louro e Banda do Grupo dos Africanos.

Outra experiência representativa foi a do escritor, jornalista e folclorista paulista Cornélio Pires, um dos principais responsáveis pela divulgação da cultura caipira no início do século XX. A partir de sua experiência familiar e pessoal, Cornélio organizava conferências, publicava livros e artigos de jornais para difundir a cultura sertaneja pelo interior de São Paulo. Segundo relatos, em 1928, Cornélio entrou no gabinete de Wallace Downey – então representante da *Byington & Company*, empresa responsável pelos discos da gravadora Columbia no Brasil-, e o apresentou um ambicioso projeto de gravar anedotas, causos, contos e modas caipiras com violeiros em disco. A princípio a proposta não despertou interesse do diretor, provavelmente devido ao considerável risco que um investimento em artistas desconhecidos do público em geral representava no período, ainda mais deste gênero. No entanto, após fazer um empréstimo de uma grande quantia de dinheiro em espécie Cornélio consegue convencer a gravadora a produzir cinco mil cópias de cinco discos diferentes (portanto, vinte e cinco mil discos), número exorbitante mesmo para cantores de sucesso das emissoras de rádio. Em 1929 a Série Caipira – Cornélio Pires foi lançada pela Columbia em rótulo vermelho, contando com gravações de duplas caipiras como Zico Dias e Ferrinho, Mandi e Sorocabinha e Mariano e Caçula. Até então o repertório de música regional – que contava com toadas, cocos, emboladas, cururus, cateretês e modinhas sertanejas-, já dispunha de um considerável público e de espaço na indústria fonográfica (ZAN, 1997, p. 50-1), contudo era gravado principalmente por cantores do rádio, como Francisco Alves, Mário Reis.

Através da investida de Cornélio Pires pela primeira vez o repertório de músicas sertanejas pôde ser gravado por músicos caipiras. Posto que a gravadora Columbia não concordou em fazer a distribuição dos discos da série, Cornélio Pires viajou pelo interior paulista os vendendo e teve grande êxito, esgotando todo o numeroso estoque antes mesmo de chegar a última cidade do seu roteiro. Depois disso, Cornélio solicitou uma segunda remessa de cinquenta mil cópias à Columbia, que acabou concordando em estabelecer um contrato e

colaborar com o seu projeto, realizando a parte de distribuição. A série, que inicialmente previa lançar apenas seis títulos, lançou mais de cem e indicou, tanto para a Columbia como posteriormente para outras gravadoras, a possibilidade de investimento em discos da cultura caipira.

Neste caso percebemos um procedimento típico de cooperação entre uma ação particular motivada por fins racionais e uma grande gravadora. A experiência acumulada por Cornélio Pires com a cultura caipira contribuiu não somente para fazê-lo intuir a possibilidade de retorno financeiro do seu investimento, mas também para ter obtido êxito em estabelecer uma mediação entre os músicos e contadores de causos protagonistas desta cultura, a racionalidade empresarial e o seu possível público consumidor. Por sua vez, a resistência demonstrada pela direção da gravadora indica uma medida de controle de riscos, dado que não haviam ocorrido experiências similares anteriormente e que não havia perspectivas concretas de que o projeto seria bem sucedido. Deste modo, somente devido à cooperação entre a experiência e a ousadia de Cornélio Pires em assumir os riscos e realizar a parte de distribuição por conta própria, aliada à disponibilidade da fábrica da gravadora Columbia produzir a numerosa remessa de discos, foi possível realizar o projeto e identificar uma demanda latente no mercado, que seria levada em consideração e trabalhada posteriormente pelas grandes gravadoras.

Vale destacar que nos casos apresentados até aqui³, situados entre o início da indústria fonográfica e meados da década de 1970, os discursos e narrativas ligados às atividades das pequenas gravadoras ainda não empregavam a noção de “autônomo” ou “independente” para descrever e interpretar tais empreendimentos. Seja em publicações pequenas com propósitos centrados na divulgação dos lançamentos dos selos, seja em matérias jornalísticas maiores contendo detalhes sobre o repertório e o processo de produção, a questão da autonomia de seus produtores não era colocada. Em outras palavras, o modo de produção autônomo e de capital próprio, que deu origem a estes produtos fonográficos provavelmente ainda não consistia em um valor a ser levado em consideração nas disputas simbólicas, a ser destacado nos discursos e no projeto de legitimação dos agentes. Mesmo quando era dada ênfase na “importância cultural” do papel desempenhado pelo produtor em um determinado lançamento, a questão de sua autonomia não era comentada.

³ É preciso deixar claro que as iniciativas apresentadas neste trabalho constituem apenas uma parcela das numerosas e diversas gravadoras pequenas ou independentes que surgiram ao longo da história da indústria fonográfica. Na literatura, é possível encontrar outras referências como Columbia Phonograph, Victor Record, Favorite Record, Grand Record Brazil, Discos Phoenix, Casa Hartlieb, Casa Faulhaber, Disco Fonotipia e Jurity da Fábrica Popular (do marido de Chiquinha Gonzaga), Musidisc, entre outras (LAUS, 2005, p. 119; CASTRO, 2010, p. 65-82; SANTOS, 2011, p. 14).

3. A valorização da noção de independência e o fenômeno da música independente

Um dos eventos históricos que contribuiu consideravelmente para colocar em questão a noção de “independência” no campo simbólico da música e da indústria fonográfica foi o caso da iniciativa do pianista e compositor Antônio Adolfo. No período dos festivais o músico ganhou prêmios com canções de sucesso como “Sá Marina”, “Juliana” e “BR-3”, esta última vencedora da etapa nacional do V Festival Internacional da Canção. Após voltar de viagem ao exterior, período em que teve aulas com professores renomados como David Baker nos Estados Unidos e Nadia Boulanger na França, desperta nele o interesse em gravar música instrumental, o que o levou a procurar representantes das grandes gravadoras e apresentar seus projetos. Ao não conseguir encontrar apoio para o seu trabalho nas *majors*, decide realizar todas as etapas de produção de modo autônomo (gravação, prensagem e distribuição) e para isso funda o selo “Artezanal” em 1977. Ainda no mesmo ano Antônio Adolfo conclui a gravação e produção do LP *Feito em casa* apenas com esforço e capital próprio – confeccionou as capas com carimbos e vendia os discos diretamente ao público nos espaços onde se apresentava, além de visitar pessoalmente lojas em sua cidade (Rio de Janeiro) e em cidades por onde excursionava.

Um fator que conferiu destaque à iniciativa de Antônio Adolfo foi a estratégia bem sucedida de divulgação do seu disco, que teve como veículo principal a imprensa escrita. Ao percorrer insistentemente órgãos de imprensa, o compositor conseguiu causar repercussão considerável ao ressaltar o caráter inédito de seu projeto autônomo, o que levou a publicação de artigos e críticas documentando e consagrando sua iniciativa. Em um dos artigos, o jornalista Clóvis Levy afirmaria “Ao artista que procura fazer de sua arte algo livre de pressões, resta apenas um caminho – duro, penoso, cheio de armadilhas: assumir os meios de produção”⁴.

Desta forma, o modo de produção autônomo praticado por Antônio Adolfo não apenas era reconhecido como uma questão relevante e debatido como tal, como consistia também em sua própria estratégia de legitimação para distinguir sua produção frente ao mercado. Conforme afirma Muller, sua experiência consistia no primeiro empreendimento a ser acompanhado “por um discurso de autoconsciência da independência – um discurso legitimador proclamado pelo artista e ressonado na imprensa” (MULLER, 2005, p. 25), o que contribuiria a atribuir novos sentidos, inclusive estéticos, à noção de independência.

⁴ SEM interferências. Veja. São Paulo, nº 469, out. 1977 apud MULLER, 2005, p. 30.

A iniciativa do compositor com seu primeiro LP acabou alcançando a cifra de vinte mil cópias vendidas e seus oito LP's seguintes produzidos nos mesmos moldes atingiriam, cada um, a marca de cerca de trinta mil cópias (GOODWIN, 1986, p. 146), número considerável frente às limitações estruturais do empreendimento. Incentivados ou não pelos relatos e publicações realizadas sobre a experiência bem sucedida de Antônio Adolfo, outros músicos em situações similares tentaram realizar projetos semelhantes, formando uma espécie de cena independente. Iniciativas como essas em novos selos independentes deram origem a discos como *Cheiro Verde* (Ana Terra/1977) de Danilo Caymmi, *Luli e Lucina* (Nós Lá em Casa/1979), *Terra* (1979) do grupo Sambachoro, *Alquimia* (Lira Paulistana/1982) de Robertinho Silva e *Boca Livre* (1979) primeiro disco do grupo homônimo. Este último causou uma enorme repercussão, pois superou o impressionante pico de oitenta mil cópias vendidas, além de ter emplacado as músicas "Toada" e "Quem tem a viola" nas paradas de sucesso das rádios. O espantoso sucesso gerado o tornou uma referência pioneira de iniciativa fonográfica independente comercialmente bem-sucedida no Brasil, que por sua vez serviria como referência para estimular outros artistas a empreenderem projetos independentes.

Deste modo, a partir de fins da década de 1970 os discursos e narrativas ligados às atividades de pequenas gravadoras passam a atribuir novos sentidos à noção da independência e a valorizar a autonomia que o artista detinha em seus vários níveis (escolha do repertório, arranjos, capas), empregando argumentos que muitas vezes comentavam a favor da liberdade artística e propostas estéticas distintas, contraposta à restrição a padrões estilísticos, esquemas comerciais e estratégias de controle de risco praticadas pelas grandes gravadoras⁵.

Vale notar que esta valorização acontece em um momento específico de um processo de consolidação da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos ocorrido ao longo da década de 1970. Em um período em que acontece uma enorme expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura⁶, e em que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 1994, p. 121), fechavam-se deste modo os espaços para novos artistas e novas sonoridades devido ao investimento centrado em *casts* permanentes (PAIANO, 1994, p. 214-

⁵ O termo passa ter uso corrente de tal maneira que mesmo as iniciativas autônomas realizadas no período inicial da indústria fonográfica acabaram sendo categorizadas como independentes em publicações como de Camargo Costa (1984, p. 18) e Goodwin (1986, p. 144), apesar da ideia de independência não ter sido empregada naquele período.

⁶ Conforme apontam Morelli (1991) e Paiano (1994, p. 196), entre 1965 e 1972 o contingente de vendas de disco apresenta o crescimento médio de 400%. A partir de 1971, a porcentagem de crescimento estabiliza-se na média de 20% ao ano, com exceção dos anos de 1974 e 1975 - período em que ocorre falta de vinil no mercado em decorrência da crise mundial do petróleo. O crescimento continua até chegar o ponto em que o mercado brasileiro atinge a quinta posição no mercado mundial entre os anos de 1978 e 1979.

6). Nesse contexto, o surgimento de iniciativas independentes como as dos selos Artesanal, Lira Paulistana, Som da Gente, Nós Lá em Casa, Lança, Pointer, Vento de Raio, entre outras, constitui uma consequência lógica; expressava a busca por outros meios de atuação possíveis, dada a falta de apoio encontrada a um grupo de produções culturais alternativas. De modo que se popularizam termos como “cena independente”, “música independente” com representações não apenas associadas ao modo de produção autônomo, mas também a projetos estéticos e um componente político-cultural muitas vezes divergente em relação aos referenciais musicais centrais da MPB.

Provavelmente o fenômeno mais representativo deste tipo de produção tenha sido aquilo que foi designado como Vanguarda Paulista, rótulo criado por jornalistas e críticos de música da cidade de São Paulo que aglutinou projetos artísticos bastante diferentes entre si, como os de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumo, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, além de outros artistas ligados a esse grupo, como Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, entre outros. Protagonistas de uma movimentação artística do meio universitário paulista bastante significativa na transição dos anos 1970 para os 1980, esses músicos se valiam de gravadoras independentes e espaços alternativos como o teatro Lira Paulistana, Museu da Imagem do Som (MIS), Museu de Arte de São Paulo (MASP), além de parques e praças públicas para realizarem suas apresentações, produzir seus trabalhos e venderem seus discos. Um depoimento de Luiz Tatit, um dos compositores integrantes do grupo Rumo, traz indícios do sentido da ação consciente do grupo:

Marginalizados pelo panorama fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo e farto para os artistas já eleitos, alguns novos compositores e músicos, depois de muito tempo de trabalho (alguns com mais de dez anos) sem a possibilidade de registro e divulgação, iniciaram um processo de contra-ataque à ação das gravadoras. (...) Ao invés de permanecer à espreita de oportunidades ou de se submeter a julgamentos, quase sempre humilhantes, por parte dos empresários produtores, o artista percorre toda a trajetória da produção e da divulgação, enfrentando toda sorte de obstáculos, pagando todos os custos, para no final concluir que o preço de seu LP não saiu tão caro. (TATIT, 1984, p. 33.)

Contando com uma parcela de público em grande parte universitária e de um modo geral insatisfeita com a produção presente dos canais principais de divulgação, os diversos grupos da Vanguarda Paulista dinamizaram um circuito alternativo, que resultou no lançamento de vários discos importantes e representativos de uma cultura universitária *underground* da década de 1980. Apesar do caráter diverso dos projetos estéticos, tais trabalhos compartilhavam um aspecto comum: o ponto de vista crítico em relação ao grande mercado da indústria fonográfica (FENERICK, 2007, p. 2).

Um dos fatores que contribuiu significativamente para aprimorar a viabilidade desta produção e para o fenômeno de expansão das *indies* de uma maneira geral foi o desenvolvimento das tecnologias de gravação. Conforme aponta Vicente (1996), o advento dos aparelhos digitais de gravação, ao restringir o número de equipamentos envolvidos nas etapas de gravação e sintetizá-los em versões compactas, permitiu a diminuição dos custos de gravação. Assim,

a essa redução dos custos de instalação e operação de um estúdio de gravação corresponde, é claro, uma significativa redução também dos preços de produção dos trabalhos. Sob esse aspecto, é inegável que hoje a produção em estúdio seja mais acessível do que em qualquer época anterior e que, por isso, tenha havido realmente uma ampliação das possibilidades de produção dos seus trabalhos para os artistas independentes. (VICENTE, 1996, p. 65.)

No entanto, as facilidades obtidas decorrentes do desenvolvimento tecnológico se contrapõem aos problemas encontrados pelas gravadoras independentes nas etapas de distribuição e divulgação dos seus produtos. Além das dificuldades envolvidas na criação de um sistema de distribuição próprio para levar os produtos físicos às lojas, soma-se também a falta de interesse destas por produtos que não apresentam a marca das *majors* e, portanto, sem dispor de diversos recursos (pesquisas de departamento de marketing, estúdios especializados, produtores experientes, investimento em divulgação, etc.) (DIAS, 2000, p. 197).

Considerações finais

Observamos que apesar de haver iniciativas dissociadas de grandes empresas desde as etapas iniciais da indústria fonográfica com autonomia nas diversas etapas de produção, o modo de produção independente nem sempre constituiu um fator a ser levado em consideração nos discursos e no projeto de legitimação de pequenos empreendimentos. A noção de independência tal como se popularizou na indústria fonográfica na passagem da década de 1970 para 1980 tornou-se uma questão pertinente em grande parte como consequência de um conjunto de transformações trazidas pela consolidação da indústria cultural e pelo impacto do desenvolvimento tecnológico e globalização, que imprimiram uma reorganização das relações estabelecidas entre gravadoras independentes e as grandes gravadoras (*majors*). Por sua vez, no entremeio destas relações transformou-se também o sentido que foi atribuído à produção independente, que passou a expressar também por vezes escolhas estéticas e políticas, ao invés de referir-se unicamente ao modo de produção.

Referências Bibliográficas

- CASTRO, Igor Garcia de. *O lado B: a produção fonográfica independente brasileira*. São Paulo: ANNABLUME, 2010.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FENERICK, José Adriano. Vanguarda Paulista: apontamentos para uma crítica musical. *Fênix (UFU. Online)*, v. 4, p. 1-21, 2007.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GOODWIN, Ricky. Da Independência Musical. In: *Vinte anos de resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986: p. 137-154.
- LAUS, Egeu. “Capas de Discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Rio Grande do Sul, 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011.
- VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.