

UM ESTUDO ANTROPOLÓGICO DE COMO A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA DA CENA MUSICAL *INDIE* ROCK DO CENTRO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO SE TORNA UMA DE SUAS IMPROVÁVEIS IDENTIDADES¹

Rodrigo Di Santo Pastore (UNIRIO/RJ)

Palavras-chave: memória; bricolagem; correspondência

Introdução

O objetivo deste trabalho é estudar como um cenário musical *indie* rock, situado na esquina da Rua da Constituição com a República do Líbano, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, produz memória e tem se tornado, ao longo dos últimos 13 anos, componente importante na construção da identidade do Centro da Cidade carioca, pela perspectiva do som, da música e da ocupação de espaço. Assim, apesar de não se tratar de uma cultura popular folclórica, defendo aqui que a referida cena musical produz uma cultura popular e independente, onde circulam, regularmente, pessoas de diferentes cantos do Estado, como cidades da Baixada Fluminense, Niterói, bairros da Zona Norte, Centro e Zona Sul do Rio de Janeiro.

O Escritório da Transfusão Noise Records (TNR), situado no segundo andar de um sobrado na Rua da Constituição, no Rio de Janeiro, funciona tanto como estúdio de ensaio e gravação, quanto como uma pequena casa de shows, que abriga integrantes da cena musical. Por ser um ponto de encontro cultural, musical, onde diversas classes sociais se encontram, de duas a três vezes por semana, em relações de amizade e de comunidade, o Escritório tem aproximado músicos de diversos estados do Brasil em eventos que, muitas vezes, ocupam as ruas em suas proximidades, e assim, atravessa mais de uma década de mudanças importantes na cidade, tanto econômica quanto arquitetônica, se reinventando e renovando o público regularmente, enquanto observa diversas outras casas culturais e comerciais da região fecharem suas portas e se modificarem ao longo desse período.

Já a TNR, é uma gravadora independente com origem na Baixada Fluminense, que ao perceber que as bandas locais não tinham espaço para se apresentarem, a única forma de se mostrarem para um público seria gravando suas músicas e lançando-as em Compact Discs (CDs) e na *internet*, na época. Após alguns anos de lançamentos de diversos artistas da baixada, a gravadora passou a lançar também artistas do Rio de

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026)

Janeiro e até de outros estados do Brasil, como Alagoas, Rio Grande do Sul, Minas Gerais etc. Em 2013, o dono da Transfusão Noise Records, uniu-se a outros artistas parceiros que faziam seus lançamentos pela gravadora e abriu o Escritório, com o objetivo, inicialmente, de gravar as bandas e realizar ensaios. No entanto, em algum momento os integrantes decidiram realizar alguns shows como teste e assim começou a cena musical do Escritório da Transfusão Noise Records, um espaço cultural com o objetivo de se criar uma cena musical².

O espaço fica nas proximidades da Praça Tiradentes, que é conhecida por uma concentração de eventos de samba³ que costumam reunir uma quantidade considerável de pessoas, seja garagens alugadas ou na própria praça. Como um dos fundadores do Escritório, percebi que nesse período de, até então, 13 anos, pôde ser observado uma diversidade de comércio e eventos nascerem e fecharem as portas, enquanto o Escritório permanece, atravessando diferentes gerações de administradores e sócios, que mantêm a casa funcionando e abrindo o espaço para, atualmente, eventos de diversos gêneros musicais além de *indie* rock, como jazz, rap e música experimental. Apesar disto, todos esses artistas que se apresentam no local, de alguma forma, se identificam com essa cultura *indie*, *lo-fi* e *diy* que sempre fez parte da identidade do espaço. Por isso, defendo aqui que essa cena musical é marginal e improvável.

Portanto, através de um fazer antropológico, me inserindo também como músico nesse ambiente que é movido pelo som, estudo as implicações que a música leva para construir essa cena para compreender o que ela carrega para a constituição de uma memória coletiva de uma das identidades da cidade, mesmo que subterrânea, marginal, por não se tratar de samba, mas de (inicialmente) *indie* rock e de música experimental. Dentre a pluralidade de experiências vividas na pesquisa de campo, selecionei para este artigo algumas coisas coletadas no espaço, bem como abordo a experiência de uma gravação que produzi com o engenheiro de som e músico do local, João Casaes. Vale ressaltar que, para este trabalho, apresento resultados parciais de uma pesquisa que é parte central da minha tese de doutoramento, pois as visitas do campo estudado é um processo que ainda está em andamento.

² Neste caso, coloco-me como fonte por ser um dos fundadores do espaço. No entanto, posteriormente, em 2016, me afastei e deixei de ser sócio do local, que continuou e permanece até hoje, renovando ao longo dos anos sua organização.

³ Como consta no próprio site da prefeitura da cidade. Neste link: <https://cultura.prefeitura.rio/wp-content/uploads/sites/38/2025/01/MAPA-DAS-RODAS-DE-SAMBA-2025-2.pdf>. Último acesso: 21 de maio de 2026.

Nesse espaço, além de os eventos musicais (tanto as gravações, quanto às apresentações ao vivo) serem produzidos por pessoas de diferentes partes da cidade, a cena musical tem por característica própria produzir suas gravações e seus lançamentos artísticos de maneira autônoma, em uma espécie de bricolagem, em gravações chamadas de “*lo-fi*”, que significa baixa fidelidade sonora. Isto influencia também o estilo de vida, bem como toda a produção artística da cena musical: como cartazes, capas de discos, fitas cassete, zines etc.

A memória coletiva do *lo-fi* e sua importância para a cena musical do Escritório

No final da década de 1980, grupos de rock dos Estados Unidos, como Sonic Youth e Guided By Voices, absorviam uma atitude musical e estética considerada punk - ao se utilizarem de técnicas de gravação no estilo faça você mesmo (*do it yourself*, ou *diy*)⁴, produzirem *fanzines*⁵ para se divulgarem e por dividirem palcos com bandas de punk rock, dentre outras coisas - mas se diferenciavam na sonoridade, abandonando a velocidade e a agressividade das guitarras e dos vocais característicos do movimento punk, deixando-se influenciar pelo experimentalismo de bandas como Velvet Underground, MC5 e Stooges, do final dos anos 1960, em gravações que se importavam menos com a precisão da execução dos instrumentos do que com a emoção e o sentimento que as canções poderiam explorar.

Essa atitude do faça você mesmo, que, dentre outras coisas, compreende gravações e gestão de carreira musical de maneira independente, em um cenário que as grandes gravadoras ainda não haviam absorvido, teve como pilar fundamental a estética *lo-fi* nas gravações musicais. Neste sentido, é notória essa sonoridade nas gravações da banda Guided By Voices, com produções nitidamente caseiras, incluindo ruídos de fita cassete, canções de dois minutos que, muitas vezes, são interrompidas abruptamente, emendas de edição de som perceptíveis e possivelmente intencionais etc.

O *lo-fi* é como perceber que a beleza está no erro, está nas partes mais humanas da música, em um ruído de fita cassete, ou em uma microfonia, um latido de cachorro que acabou vazando em uma gravação ou até em um vocal desafinado de um cantor, que se recusou a utilizar os recursos de auto-tuning⁶. É interessante ressaltar que esses

⁴ A grosso modo, é uma cultura ou modelo de ação em que as pessoas assumem o controle da criação ou produção de algo sem ajuda de um especialista ou um profissional pago.

⁵ *Fanzine* são publicações gráficas independentes, muitas vezes em formato de revistas, feitas por entusiastas de uma cena musical local.

⁶ Auto-tuning é um recurso de afinação de voz utilizado em pós-produção musical, que tem o objetivo de corrigir algumas notas que ficaram fora do tom.

“erros” até hoje não conseguem ser reproduzidos por alguma plataforma de Inteligência Artificial, pois, assim como as grandes produções musicais, elas buscam sempre a perfeição, o lado menos humano do artista.

Neste sentido, o *lo-fi* é uma prática de bricolagem em sua essência, assim como colocado por Michel de Certeau (2019), que em sua pesquisa de campo no Brasil, na década de 1970, percebeu que pessoas comuns realizam “operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de ‘táticas’ articuladas sobre os detalhes do cotidiano” (Certeau, 2019, P. 40). Neste sentido, essas reapropriações do espaço organizado pelas “estruturas tecnocráticas” modificam o cotidiano em diversas camadas: visualmente, culturalmente etc. Assim, os atores dessa cena (ou movimento) musical *lo-fi* realizam produções que subvertem a lógica de vendas das grandes gravadoras, diferenciando-se - além da utilização de equipamentos de gravação mais modestos - ao experimentarem situações e timbragens diferenciadas. Apesar do sucesso comercial não ser o mesmo, essas gravações *lo-fi* atingem um nicho, um grupo, de certa forma, reduzido de pessoas, mas que existe e resiste através do tempo.

Além disso, se resgatarmos o conceito de memória-espírito de Bergson (2009), nessa bricolagem praticada no “faça você mesmo”, ao realizar gravações com os recursos disponíveis e não se prender aos padrões exigidos pela indústria musical (grandes gravadoras e rádios comerciais), percebemos que o fluxo mecânico do “automatismo maquinal” é tensionado para dar um salto, um ato de imprevisibilidade para a criação de algo novo, inesperado e diferente. Nesse contexto, o *lo-fi* descola a produção musical da previsibilidade da indústria, de modo que o ruído, a distorção, a interrupção abrupta de uma canção, a emenda inesperada e até fora do tempo deixam de ser defeitos e se tornam escolhas estéticas conscientes. A memória-espírito para Bergson é a fonte criativa que o tensionamento da consciência vai conseguir acessar quando a máquina da rotina é interrompida, de modo que o salto de criação ocorre justamente quando se quebra a rotina. Em outras palavras, a bricolagem colocada por Certeau (2019) seria então a manifestação visível da memória-espírito em Bergson (2009), é a memória-espírito em ação.

Posto isto, é importante ressaltar que o Guided By Voices não assumiu a produção *lo-fi* simplesmente sem qualquer precedente, o artista Robert Polard (compositor e produtor da banda) se manifestou dentro de uma memória coletiva, como coloca Maurice Halbwachs (2024), para que sua produção fizesse sentido. Em outras

palavras, o artista precisou que uma cena anterior, marginal, com o Velvet Underground no final dos anos 1960, no caso, já tivesse colaborado com a construção de uma memória coletiva e um terreno propício para que o Guided By Voices pudesse manifestá-la nesse grupo social, que se trata de uma comunidade envolvida em um rock que não é convencional, muitas vezes chamado de alternativo ou de *indie*. Assim, a cena musical *lo-fi* reconstrói um passado partilhado por essa comunidade que subverte a estética e a lógica comercial da indústria musical.

Foi com essa ideia que surgiu a gravadora Transfusão Noise Records, já na década de 2000. Em uma casa, na Baixada Fluminense, alguns amigos começaram a realizar gravações musicais, com influência das bandas citadas anteriormente, tanto em suas gravações *lo-fi* - ao utilizarem instrumentos de baixo custo e realizarem suas gravações, de certa maneira, precária - quanto nas composições das canções. No entanto, à medida que o tempo passou, defendo aqui que o *lo-fi*, que antes era uma gravação meramente suja e precária, tornou-se um estilo próprio de gravação, passando por um aperfeiçoamento importante, que pode ser notado ao se comparar gravações mais recentes com as primeiras realizadas pela gravadora.

Já com técnicas mais apuradas e equipamentos de melhor qualidade, os produtores locais ainda fogem da estética e de padrões de gravação replicados pelos artistas do topo das paradas de sucesso e buscam uma sonoridade singular, valorizando a experimentação com timbres diferenciados e o teor emocional dos artistas. Em outras palavras, o *lo-fi* deixa de ser uma gravação apenas heróica, com equipamentos de baixo custo, para se tornar uma estética de gravação aperfeiçoada e diferenciada.

Em algumas de minhas visitas ao Escritório, coletei alguns itens que estavam à venda, como fitas cassetes, Compact Discs (CDs), zines, cartazes e discos de vinil de bandas que gravaram no local e lançaram com o selo da Transfusão Noise Records ou Creep Machine (que pertence a alguns administradores mais recentes do local), bem como alguns *fanzines* de artistas que frequentam o espaço. Com isso, na próxima sessão, apoio-me na ideia da memória em fragmentos de Walter Benjamin (2012), como colocou as autoras Maria Negroni (2022) e Jô Gondar (2017), na qual se entende que o autor alemão organizava suas referências colecionando fragmentos, que eram objetos coletados e catalogados, de variados tipos e formas, como cartas, brinquedos, poemas, raridades, peças únicas etc. Em seguida, Benjamin aplicava a técnica da montagem para, aí então, examinar as coisas: “os dados do mundo, com sua pobreza abjeta e seu luxo

insolente, seus fracassos e seus testamentos. Nada lhe escapa, nada escorrega dessa cena que o fascina na mesma medida que o aterra” (Negroni, 2022, p. 22).

Táticas da memória: fita cassete e o fazer antropológico na música

Dentre uma diversidade de coisas coletadas em idas e vindas ao Escritório da Transusão Noise Records, para este artigo, destaco uma fita cassete da banda Glote, de Realengo, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, adquirida, dentre outras coisas, na banquinha do Escritório em um evento em que a banda Oruã⁷ se apresentou antes de um show de Dean Wareham, vocalista e compositor da banda Galaxie 500, de Boston (EUA). No caso, é interessante destacar como as pessoas do Escritório têm ocupado os espaços fora de seu endereço oficial sempre quando ocorre alguma apresentação em outros locais, como por exemplo, na área externa do Circo Voador e, neste caso, no Cordão do Bola Preta, na Rua da Relação, Centro do Rio de Janeiro. Certa vez, Joab Regis, vocalista da banda Economic Freedom Fighters e mestre de cerimônias (por ser a voz que apresenta as bandas que se apresentam no Escritório) falou: “nós somos pequenos no espaço mas grandes na ocupação de espaço”.

Nesse caso, destaco que Tim Ingold (2012) propõe o conceito de malha (meshwork), defendendo que as vidas são um emaranhado de linhas em movimento que vão se entrelaçando em nós, que são as materializações visíveis desse emaranhado. Neste sentido, as coisas coletadas na pesquisa de campo, como a fita da Glote, o disco da Oruã, o Zine de David Beat, alguns cartazes e setlists, sustentam a identidade do grupo justamente porque ativam os fluxos contínuos desse emaranhado de linhas. Em outras palavras, enquanto essas coisas estiverem circulando, sendo manuseadas, utilizadas, elas se desgastam e ajudam a cena musical a continuar viva.

Já para Daniel Miller (2013), esse processo de objetificação, que é a ancoragem dessa memória e identidade na coisa (ou no treco), faz com que essa materialidade sirva como suporte de identidade e memória para a cena musical. Neste sentido, as fitas e os zines dão formas físicas a esses conceitos abstratos, que são no caso a cena musical, o “faça você mesmo” (diy), o *lo-fi*, o *indie* etc. Em outras palavras, a cena musical consegue se enxergar justamente nesses objetos, que servem de suporte para a memória do grupo. Para Miller (2013), nós só nos enxergamos, compreendemos e nos

⁷ Oruã é a banda do artista Lê Almeida, criador e dono da Transusão Noise Records; e idealizador do Escritório. Vale destacar que a banda se apresentou no festival Lollapalooza deste ano de 2026, em São Paulo.

constituímos como sujeitos através dessas coisas físicas, que ancoram as memórias e as identidades.

É importante ressaltar que, enquanto para Miller (2013) as coisas ancoram as memórias, dando uma ideia de algo que se fixou, para Ingold (2012), os nós são apenas as materializações que podemos ver desse emaranhado. Neste sentido, apoio-me em Ingold (2012) para lembrar que a cena musical não existe apenas nos objetos, as apresentações ao vivo no Escritório ocorrem, ao menos, três vezes por semana, com uma variedade importante de pessoas que frequentam o espaço em cada apresentação, o fluxo está sempre em movimento. Neste sentido, o emaranhado de linhas é um fluxo constante, que não possibilita algum tipo de ancoragem fixa, como propõe Miller, mas (sim) alguns nós nesse emaranhado contínuo de linhas, que servem como ativação das identidades do grupo nesse fluxo contínuo.

No primeiro contato com a fita cassete da Glote, notei que ela tem uma capa com uma impressão a cores, feita em gráfica, com um desenho psicodélico e uma colagem, completando o encarte. Do lado oposto aparecem as letras do disco “Melancolia Ultra” e os créditos da gravação. A fita tem a marca TDK estampada, é uma fita regravável. Nela, no lado A aparece escrito, à caneta, Melancolia Ultra, com uma rasura antes do nome, e Efeito em Massa, do lado B. Ao perguntar para o vocalista, guitarrista e compositor da banda o que significava o que estava escrito no lado B - pois eu havia adquirido apenas a Melancolia Ultra - ele contou: “o lado B é o segundo disco da Glote, efeito em massa. Não lançado ainda”.

Um detalhe importante aqui, é que o selo de gravação da fita continua intacto. As fitas cassete possuem dois selos de gravação, um para cada lado, que ao serem quebrados, fica impossibilitada uma regravação. Por isto, mais uma vez, a Glote optou por não deixar um nó estático, em não tentar travar ou fixar aquela memória na fita. Pelo contrário, o canal ficou aberto no sentido de que hoje, o som está ali gravado, mas a matéria física continua vulnerável e pronta para receber novas gravações por cima das faixas já gravadas, novos fluxos, novos ruídos.

Por falar em ruídos, ao experimentar a audição da fita em questão, foi possível notar, em diversos momentos, *bips* de mensagens do WhatsApp Web⁸. Nesse caso, o barulho que aparece na audição representa a aceitação de que, de certa maneira, o ambiente é coautor da música. Quando questionei à pessoa da banda que realizou aquela gravação para a fita cassete sobre tal ruído, ela respondeu “interferências”, seguido de

⁸ Um aplicativo de troca de mensagens, quando utilizado em um computador.

uma risada. No caso, entendi que se trata de uma escolha estética a opção de não regravar aquela faixa para que o registro ficasse perfeito, ele aceitou a imprevisibilidade do material.

Diferente do que acontece com a música em suporte digital, a fita carrega a possibilidade da deformação do som pela sua própria agência material. Como ela é matéria, ela carrega as marcas, as memórias de onde ela atravessa, seja dos cabeçotes dos toca-fitas que se desgastam, do próprio motor do *deck* que produz micro variações de velocidade etc. Em outras palavras, a fita deforma o som porque impõe suas próprias condições de matéria no áudio. Neste sentido, essas deformações não são escolhas estéticas dos artistas, mas traços da matéria viva trabalhando por conta própria no tempo e espaço, a banda Glote se colocou dentro do fluxo da coisa.

Portanto, tanto a fita quanto o zine são como nós nesse emaranhado de linhas, no entanto, a cena musical não existe apenas por conta dessas coisas e nem se encerra nelas, pois as vivências coletivas continuam se transformando, emaranhando-se, as apresentações continuam acontecendo com ou sem a fita cassete. Entretanto, sem o peso físico do cassete ou do zine passando de mão em mão, a sociabilidade da cena musical perderia as linhas materiais que dão corpo (e visibilidade) às suas memórias. Por isto, defendo que essas coisas não são como âncoras que congelam o tempo, no sentido proposto por Miller (2013), mas sim (esses nós são como) espirais em um fluxo contínuo, justamente por carregarem na própria matéria o desgaste, o ruído e as trajetórias das pessoas que participam da cena musical. Ingold (2012) apoia seu argumento sobre as coisas estarem vivas justamente porque elas estão dentro dos fluxos ambientais, que pode ser o vento, a água, a luz, o som, a poeira, ou qualquer elemento que atravessa essa coisa e deixa seu rastro.

Além disso, ao preferir deixar a imperfeição, a vida doméstica, a gambiarra, a bricolagem (Certeau, 2019), o *bip* do Whatsapp não é mais um ruído fora do tempo. Agora, o ruído é um registro daquele exato momento em que essa fita em questão estava sendo gravada. Neste sentido, Bergson diz que a duração é exatamente a acumulação ininterrupta do passado no presente, os fluxos da vida se interpenetram. Em outras palavras, a vida social do produtor está acontecendo ao mesmo tempo que ele está realizando a gravação na fita, que é atravessada pelos rastros do cotidiano do produtor. A vida doméstica se funde com a bricolagem ou com "a arte do fazer" nessa duração bergsoniana. O ruído se torna uma espécie de fóssil sonoro.

Ainda na experiência de audição da cassete da Glote, nota-se que as canções ali gravadas pela banda são repletas de mudanças de andamento e de compasso. Compassos mais comuns em músicas de rock (como 4/4) transformam-se, de repente, em compassos ímpares (como 5/4), enquanto a cadência das canções oscilam a velocidade intencionalmente. A banda também trabalha no sentido de mimetisar, no final de um dos lados da fita, o efeito de rebobinação, borrando as fronteiras entre a música e o suporte físico. No caso, a canção pode ser escutada em efeito reverso em uma velocidade mais acelerada, é a última canção da obra.

Se a experiência da audição da cassete da Glote já mostra essa memória tátil, visual e sonora, a correspondência (Ingold, 2015) antropológica pode ser aprofundada no fazer musical. Por isto, conforme sinalizado nos objetivos iniciais desta pesquisa, propus me inserir como músico nesse ambiente, que é movido pelo som, para compreender as implicações que a música leva para construir essa cena e o que ela carrega para a constituição da memória social e de uma das identidades da cidade, mesmo que subterrânea, marginal, por não se tratar de samba, mas de uma cena *indie*. No entanto, para este texto, pretendo avançar com a minha inserção como músico nesse ambiente, mas a compreensão do que ela carrega para a constituição da memória social e das identidades da cidade é um objetivo para ser aprofundado na minha tese de doutoramento.

Aqui, o fazer antropológico se funde com o fazer musical. Na condição de pesquisador e músico, empunhando uma guitarra, fui ao Escritório para gravar uma sequência de canções. Assim, minha intenção foi justamente acompanhar de perto esse emaranhado de linhas que podem dar vida a um disco e quem sabe contribuir com o fluxo da cena musical. Portanto, fui com o baterista Ricardo Ximidt para gravar as baterias e algumas linhas de guitarras de seis canções que eu havia composto.

Ao chegar no local, uma outra gravação estava sendo finalizada, portanto aguardamos alguns minutos para montarmos nossos equipamentos e iniciar a nossa sessão. Logo após Ricardo montar a bateria, João posicionar os microfones e realizarmos a passagem de som, o computador precisou ser desligado por conta de um superaquecimento. O interessante foi constatar que o digital também é matéria e as coisas criadas pelo humano não são isoladas do mundo e estão vulneráveis ao fluxo do ambiente. Neste sentido, o computador, em sua plena condição de coisa viva, pediu um tempo para respirar e foi respeitado.

Após o computador ser religado e a gravação ser iniciada, observei que o

engenheiro de som João Casaes utilizava duas mesas de som, uma digital, onde os microfones eram conectados, e uma mesa Tascam analógica mais antiga, com espaço para gravação em fita cassete. João me contou que essa mesa analógica tem uma filtragem de frequências que deixa o som mais bonito. A gravação final foi entregue para mim em oito pistas de bateria, apesar de 6 microfones terem sido utilizados: um no bumbo, um na caixa, um para captar os pratos de contratempo, um para captar o prato de condução e o surdo, um para captar todo o som da bateria (chamado de *overall*) e um último mais distante da bateria, para captar o som da sala. Nos dois canais extras que foram entregues, um ele gravou a caixa, com efeito de eco (*delay*), e o outro, o *overall* também com efeito de eco. Segundo Casaes, esses dois canais dão um brilho no som.

Ficamos à vontade, toquei guitarras guia e o Ricardo precisou de, em média, duas tomadas para cada canção. Na última, também gravei uma guitarra base. Na segunda canção, percebi que Ricardo alterou significativamente a batida que eu havia composto, no entanto, deixei-o livre para colocar seu fluxo musical junto ao meu, lembrando da crítica de Ingold (2012) ao modelo hilomórfico, que pressupõe que a criação ocorre quando uma forma idealizada na mente humana é imposta sobre uma matéria considerada inerte e passiva. Para romper com isto, aceitei a intervenção do baterista, pois entendo que a forma surge durante o processo, não antes, operando como uma correspondência, um ato de habitar o fazer musical, as linhas de vida e os fluxos criativos se entrelaçam e se respondem mutuamente.

Considerações de um processo em andamento

Desta forma, ao cruzar fragmentos da memória coletiva que envolve a cultura *lo-fi* e faça você mesmo (*diy*), com a materialidade das coisas analógicas e do fazer antropológico, fica demonstrado no artigo que a cena musical do Escritório não é um passado estático, fixo, mas uma rede de bricolagens que se atualiza na fricção com a matéria e na sociabilidade entre músicos e frequentadores do espaço pesquisado.

Como estamos em um processo em andamento, com os próximos passos da pesquisa pretendo ampliar o olhar para além do estúdio de gravação e da fita cassete, investigando a circulação de mais coisas (*fanzines*, discos, cartazes etc.), bem como a maneira que o ecossistema dessa cena musical - que de certa forma é marginalizada por estar à margem do mapa musical comercial da cidade, divulgado pelo que chamamos de poder estratégico: neste caso, a prefeitura e a imprensa corporativa - ajuda a mapear e tensionar a memória cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Referências

- ACHILLES, D.; GONDAR, J. *A memória sob a perspectiva da experiência*. Revista Morpheus – Estudos Interdisciplinares em Memória Social, v. 9, n. 16, p. 174–196, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, H. A consciência e a vida. In: _____. *A energia espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2024
- HALBWACHS, Maurice. *Os quadros sociais da memória*. Curitiba: Antoniofontoura, 2023.
- INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Estudos Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- INGOLD, Tim. *Making: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- MACÊDO, Lígia Maria Silva. *No museu, no mercado e no terreiro: os trânsitos do pano da costa agenciado por memórias*. 2024. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: uma teoria da cultura material*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- NEGRONI, Maria. *A arte do erro*. São Paulo: 100/Cabeças, 2022.