

Pedro Palhares Fernandes

**Pare  
Olhe  
Escute  
Não se desintegre**

**Versão Original**

Dissertação apresentada à  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador:  
Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Fernandes, Pedro Palhares  
Pare Olhe Escute Não se Desintegre / Pedro Palhares  
Fernandes; orientador, Mario Celso Ramiro de Andrade. -  
São Paulo, 2023.  
118 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Arte Sonora. 2. Paisagem Sonora . 3. Arte e Rock.  
4. Arte e política. I. Ramiro de Andrade, Mario Celso .  
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FERNANDES, Pedro Palhares. **Para Olhe Escute Não se Desintegre**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## RESUMO

FERNANDES, Pedro Palhares. **Para Olhe Escute Não se Desintegre**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. 2023.

PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE, apresenta uma coleção de obras e experiências que são parte estruturante da minha pesquisa no campo da arte sonora. Do interesse pelo conceito de paisagem sonora aplicado ao campo da instalação sonora; pela gravação e registro de diferentes manifestações no campo sônico, de caminhadas sonoras a performance de bandas; de peças sonoras a canções. A construção de um corpo referencial para se colocar em perspectiva crítica toda essa experiência foi parte fundamental do processo de escrita. A aproximação da experiência da arte sonora com o campo da música lo-fi.

Palavras-chave: arte sonora; caminhada sonora; percurso sonoro; gravação sonora; lo-fi; peça sonora.

## ABSTRACT

FERNANDES, Pedro Palhares. **Para Olhe Escute Não se Desintegre**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. 2023.

STOP LOOK LISTEN DO NOT DISINTEGRATE, presents a collection of works and experiences which are a structuring part of my research in the field of sound art. From the interest in the concept of soundscape applied to the field of sound installation; through the recording and registration of different manifestations in the sonic field, from sound walks to band performances; from sound plays to songs. The construction of a referential body to put this entire experience in a critical perspective was a fundamental part of the writing process. The approximation of the experience of sound art with the field of lo-fi music.

Keywords: sound art; sound walk; sound path; sound recording; lo-fi; sound piece.

**P A R E  
O L H E  
E S C U T E  
N Ã O S E  
D E S I N T E G R E**

## SUMÁRIO

### 1 APRESENTAÇÃO

### 2 PARE / OLHE (A ESCUTA)

#### 2.1 A ESCUTA ABERTA. CAGE

#### 2.2 A ESCUTA ATENTA. INSTALAÇÕES *PAISAGEM SONORA* (2004 - 2023)

### 3 ESCUTE (LO-FI: EXPERIÊNCIA COM GRAVAÇÃO CASEIRA)

#### 3.1 *CHARLOTTE'S SUIT*: HOMEM BANDA

#### 3.2. "*Demo é o cassete!*": práticas fora do sistema - Bandas, casas noturnas, zines, flyers

### 4 NÃO SE DESINTEGRE (DESLOCAMENTO)

#### 4.1. JANELAÇOS / SOUNDWALK / MUSICA MOBILIS

#### 4.2 WALKSCAPE / NIGHT WALK IN EDIBURG

#### 4.3 PROVA VIVA / CICLO VICIOSO 2011-2021: CASO DOUGLAS RODRIGUES / COME OUT / GUITAR DRAG

### 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 6 REFERÊNCIAS

## APRESENTAÇÃO

A presente dissertação está baseada na leitura de um conjunto de obras, que se inserem no campo da arte sonora e que vem sendo produzidas ao longo de duas décadas, e que se condensaram na minha mais recente produção. Trata-se de um conjunto de trabalhos que revelam diferentes abordagens no tratamento do objeto de arte: por vezes alguns trabalhos estão mais focados nos meios de registro e distribuição do objeto, em outras, mais focados na experiência da recepção do público, em especial a recepção da escuta. O conjunto de obras reunido nesta pesquisa apresenta também criações coletivas, por meio de reuniões com artistas e músicos no formato de bandas de rock. A arte sonora, normalmente identificada e definida a partir de esculturas, instalações e performances com sonoridade ruidosas (*art of noise*), também conta com uma “modalidade” ainda pouco estudada, das bandas de artistas – tema que também surge na presente pesquisa. O foco da dissertação será sobre minha pesquisa de arte sonora que encontrou no mestrado a possibilidade de organizar suas linhas de força e as relações intrínsecas entre os diferentes trabalhos que constituem esta dissertação. Em diálogo com obras específicas e alguns poucos autores, os capítulos aqui apresentados consideram também o contexto social e de época, onde esta produção se forjou, e as referências que a impactaram, especialmente nos últimos dois anos.

Os capítulos circunscrevem, em grandes linhas, temas relacionados à oposição entre escutar e ouvir, como também do ouvido atento à dimensão sonora do seu entorno. Nesta abordagem a figura do músico e artista John Cage tem um papel seminal que irá se manifestar nos meus projetos de instalação sonora realizados até aqui. Estas instalações enfatizam uma determinada paisagem sonora que exige do público uma atenção dirigida à escuta.

Outro aspecto importante da pesquisa é a presença dos meios que registram os acontecimentos sonoros e lhes confere duração e permanência no tempo e no espaço. Questões ligadas ao registro sonoro e às formas de edição desse material, para uma posterior distribuição, também integram o contexto de onde emerge alguns dos trabalhos apresentados aqui. A prática da edição sonora perdeu, num determinado momento, o

status de ferramenta da indústria de entretenimento, centralizada pelo poder econômico, para se tornar acessível ao usuário não especializado, mas sedento de vontade de criar seus próprios álbuns, fossem em fita cassete, CDs ou disponibilizados em plataformas digitais. O tema se identifica pela postura criativa do DIY (*do it yourself*, ou, faça você mesmo), que se apropria da máxima punk, agrupa os artistas que procuram dominar, como na tradição, os meios de realização (criação, produção e distribuição) de sua obra. O desdobramento dessa escalada técnica se reflete, nos dias de hoje, na presença dominante das plataformas de *streaming*<sup>1</sup> como meios de distribuição da produção cultural.

O tema do lo-fi (som de baixa definição), será balizado pelo estudo de Marcelo Conter, somado aos apontamentos de Thaís Aragão e a experiência do músico David Byrne, constituindo as bases para as experiências aqui apresentadas.

Contemporaneamente a mobilidade dos meios de produção audiovisual é um dado “invisível” para a maioria dos usuários da tecnologia, embora no território da arte tal mobilidade tenha sido investida de contornos estéticos. Por isso o tema do deslocamento na produção apresentada durante a realização da obra seja um dos tópicos analisados aqui, a partir de um grupo de trabalhos criados em deslocamentos pelas ruas e deslocamentos virtuais, especialmente durante o período da pandemia. Nesse contexto, as proposições de Hildegard Westerkamp e Francesco Careri, oferecem ferramentas para identificar o campo em que se encontra a produção. A escuta do entorno, a forma de produzir os registros daquelas experiências de audição atenta e a incorporação desse material sonoro em criações musicais, surge na produção aqui analisada.

Outro ponto que permeia o tema da produção de música independente, é o contexto da existência dos chamados espaços culturais alternativos. Os eventos realizados nesses “espaços culturais da noite”<sup>2</sup>, são acompanhados da exibição de um acervo de produções gráficas e sonoras que constituem, no contexto da cena cultural, edições de artistas que encontraram novos canais de circulação de suas produções. Daí a constituição de um acervo que dá, em grande parte, sustentação para o desejo de pesquisa reunido nesta dissertação.

---

<sup>1</sup> Os anglicismos serão utilizados neste trabalho segundo o uso corrente em nossos dias. Sempre que possível os termos serão redigidos em língua portuguesa e, quando isso soar forçado, na sua versão gringa mais corriqueira.

<sup>2</sup> Segundo os define Leonardo Felipe.

O título desta dissertação é uma apropriação da obra *Cartaz*, do artista Pedro Escosteguy (1916-1989). Uma apropriação que o próprio Escosteguy realizou com os dizeres da placa de travessia ferroviária “pare-olhe-escute”, que contém uma denúncia clara e direta, ao acrescentar o “não se desintegre,” no contexto político repressivo do Brasil de 1967. Por coincidência, quando tomei contato com a frase desta obra através de uma palestra sobre o poeta Torquato Neto (1944-1972), meu impulso foi criar um cartaz com ela (o que foi de fato feito).



Figura 1 - À esquerda: *Cartaz*, de Pedro Escosteguy, pintura sobre madeira 180x132 cm, exposta pela primeira vez em 1967. À direita: *PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE*, cartaz lambe-lambe de minha autoria, 42x29 cm, 2005-2023.

Além do meu histórico familiar de contar com parentes que trabalharam na ferrovia, essa frase de Escosteguy é um potente lembrete, que sempre entendi como uma instrução contra o desfalecimento social.

Nesta dissertação volto a apropriar-me da frase da obra *Cartaz*, para estruturar os capítulos que se seguirão, desmembrando a frase e colocando as partes em justaposição

com temas importantes para minha pesquisa: a escuta, o lo-fi (gravação caseira) e o deslocamento.

No capítulo 1, *PARE OLHE (a escuta)*, introduzo o tema da escuta através da obra *4'33"* de John Cage e da minha série de instalações *Paisagem Sonora*, pedindo um respiro ao leitor para a abrir sua escuta. O capítulo 2, *ESCUTE (lo-fi: experiência com a gravação caseira)*, trago o tema de uma determinada produção de música independente, que no geral não é escutada, passando muitas vezes despercebida pelo simples motivo de não estar no foco do mercado musical. E por último, o capítulo 3, *NÃO SE DESINTEGRE (deslocamento)*, onde são tratadas algumas obras e experiências que pensam o deslocamento enquanto estratégia de sensibilização da escuta, e também, outro conjunto de obras que convocam a atenção para o tema da violência racial presente em algumas peças sonoras.



Figura 2 - *PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE*, cartaz lambe-lambe, Porto Alegre, 2012



Figura 3 - *PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE*, cartaz lambe-lambe, Porto Alegre, 2012



Figura 4 - *PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE*, cartaz lambe-lambe, Porto Alegre, 2012

**1. PARE**

**/**

**OLHE**

**( A ESCUTA )**

## 1.1 A ESCUTA ABERTA. CAGE

Era possível escutar o vento intenso do lado de fora durante o primeiro movimento. Durante o segundo, gotas de chuva tamborilavam de modo cadenciado no telhado, e durante o terceiro, as próprias pessoas faziam os mais interessantes tipos de sons enquanto elas falavam ou iam embora.

(CAGE, tradução minha)<sup>3</sup>

Em 29 de agosto de 1952, o pianista norte-americano David Tudor (1926-1996) se prepara para um recital para piano na Maverick Concert Hall, em Woodstock, Nova York.

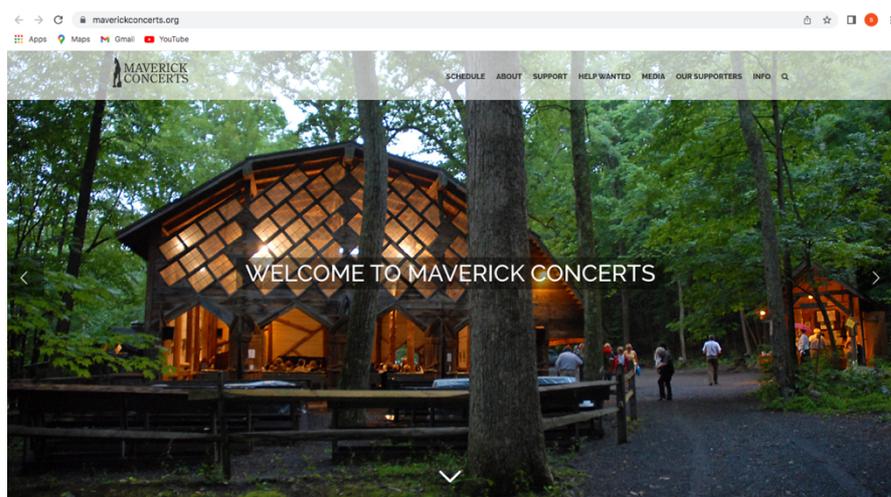


Figura 5 - Página inicial do site oficial da Maverick Concert Hall.

A sala se encontra com os arcos abertos, permitindo que uma floresta seja contemplada. David Tudor apresentará uma nova peça de John Cage (1912-1992), que sugere ao intérprete para se manter em silêncio durante os três movimentos que compõe o trabalho.

<sup>3</sup> “You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out.” - <https://www.moma.org/collection/works/163616>

As três partes são indicadas em uma partitura em branco que contempla apenas o tempo de cada uma: 33" (primeiro movimento), 2'40" (segundo movimento) e 1'20" (terceiro movimento). Tudor indica o começo de cada um fechando a tampa do teclado do piano, e o final, abrindo-a. O título do trabalho é o tempo total da performance: 4'33".

A partitura de 4'33" teve três tratamentos distintos. O primeiro se comporta como uma pauta musical no formato de pentagrama com clave de sol e clave de fá, sem nenhuma indicação de nota. O segundo opera como uma instrução, acompanhada de uma descrição da primeira apresentação com David Tudor ao piano. O terceiro é composto por duas linhas verticais que representam visualmente a duração da peça.

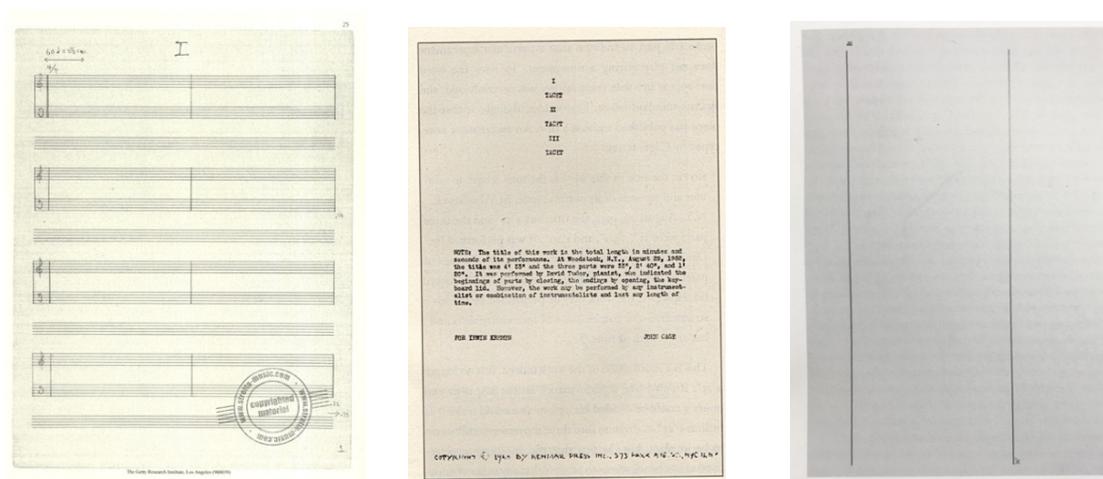


Figura 6 – Partituras da peça 4'33" (1952): primeiro tratamento à esquerda, segundo tratamento ao centro, e terceiro tratamento à direita.

A obra se comporta como uma cápsula temporal que pode ser preenchida com qualquer manifestação sonora que aconteça no momento de sua execução. O que se escuta é o som do próprio público e da paisagem sonora em que estão inseridos. Cage traz o público para dentro da música, que, por sua vez, se torna parte dela. Tudo está implicado aqui: o som realizado pelas pessoas presentes e pela circunstância será parte integrante dessa peça, mesmo que o público não esteja avisado. Isso torna o trabalho uma obra aberta, uma vez que, a cada apresentação, tem-se um conjunto de sonoridades imprevisíveis e desarticuladas.

Segundo a pianista e compositora, estudiosa da obra teórica e musical de John Cage, Vera Terra (2000, p. 102),

O vazio é o *virtual*, o campo em que todos os sons são possíveis. No entanto, por se construir em *abertura para o mundo*, este vazio que é o virtual, na poética cageana, não é um campo neutro, como na obra de Webern, mas é imanência, adesão aos materiais, aos sons ambientes, à vida.

Quem escuta é parte intrínseca da experiência sonora, podendo contribuir (mesmo que inconscientemente) para o preenchimento desse vazio que se inicia, e que automaticamente é habitado pelos acontecimentos sonoros do momento em questão, sem um roteiro fechado, predeterminado, aberto às circunstâncias da vida.

O limite da experiência temporal, ainda fortemente presente em *4'33"*, determina ao intérprete o tempo em que a peça deve acontecer.

Dez anos mais tarde, em 1962, John Cage assume a indeterminação total (principalmente a temporal), que passa a ocupar o lugar central da peça *0'00"*, um desdobramento de *4'33"*. Segundo Terra (2000, p. 103), esta “é uma música concebida para ser interpretada de qualquer forma por qualquer pessoa. A partitura instrui: *em uma situação provida de amplificação (sem feedback), executar uma ação disciplinada*”.

[...] um som possui quatro características: frequência, amplitude, timbre e duração. O silêncio (ruído ambiente) tem apenas duração. Uma estrutura musical em zero deve ser apenas um tempo vazio. (CAGE, 2019, p. 80).

Essa abertura sonora, que envolve a relação com o entorno, para além da ruptura com a arte moderna (em que o processo se torna mais importante do que o resultado), também diz muito sobre a relação de Cage com o I-Ching e a influência Zen em sua produção.

Duas outras grandes influências na obra de John Cage são Marcel Duchamp (1887-1968) e Erik Satie (1886-1925). Na obra *Grande vidro*, de Duchamp, há uma operação de abertura para o mundo, na qual sua transparência lida com o dentro e o fora, figura e fundo, presença e ausência e, por que não, música e silêncio. Também é possível traçar um paralelo do silêncio (ruído ambiente) de Cage com a operação do *ready-made*, que funciona como uma apropriação de objetos produzidos industrialmente e seus significados. O urinol de R. Mutt<sup>4</sup> e o silêncio se tornam fontes inesgotáveis de som.

---

<sup>4</sup> Fonte (1917), primeiro *ready-made* de Marcel Duphamp, considerada uma das obras mais importantes do movimento Dadá na França.

Já Satie buscava uma música que não chamasse atenção sobre si mesma, que fosse integrada ao ambiente onde fosse executada, que ele denominava *musique d'ameublement* (música-mobília).

No entanto, devemos fazer surgir uma música que seja como uma mobília – uma música, isto é, que será parte dos ruídos do ambiente, que os levará em consideração. Penso nela como sendo melodiosa, suavizando os ruídos das facas e garfos, não dominando-os, não se impondo a si própria. Ela preencheria aqueles pesados silêncios que, por vezes, recaem entre amigos que jantam juntos. Ela os livraria do trabalho de prestar atenção a seus próprios comentários banais. E, ao mesmo tempo, ela neutralizaria os sons da rua, os quais, de forma tão indiscreta, infiltram-se no jogo da conversação. Produzir esse tipo de música seria atender a uma necessidade. (SATIE apud CAGE, 2019, p. 76).

No ballet *Parade* (1917), Erik Satie incluiu, além dos tradicionais instrumentos de orquestra, sons inspirados e provenientes das grandes metrópoles de sua época. Em determinado momento da música, sirenes são acionadas de maneira arranjada com um forte ataque de metais, de maneira a trazer um pouco de ruído do mundo para dentro do ballet. Em outro momento, um espaço sonoro é aberto e se escuta o som das teclas de uma máquina de escrever datilografando, gerando um ritmo mecânico característico das vanguardas artísticas do começo do século XX. Sons de tiros invadem o ballet, gerando uma sensação de perigo. Esses elementos vão de encontro à proposta do compositor da *musique d'ameublement* (música-mobília), mesmo que não diretamente. Esse espetáculo se deu em plena Primeira Guerra Mundial, a convite do artista Jean Cocteau (1889-1963), no intuito de realizarem um ballet para a companhia russa de Sergei Diaghilev (1872-1929).<sup>5</sup>

Os happenings que John Cage realizou na Black Mountain College, em meados da década de 1950, juntamente com o bailarino Merce Cunningham (1919-2009), o pianista David Tudor e os pintores Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930), mesmo operando em uma lógica completamente diferente da de um ballet, continham em si uma experimentação de diferentes linguagens em um mesmo espaço-tempo.

Dentre outros aspectos que conectam Erik Satie e John Cage, os escritos são importantes pontos. Satie produziu textos que continham humor e sarcasmo em relação à

---

<sup>5</sup> *Parade* foi coreografado por Leonide Massine (1896-1979) e teve cenário e figurinos criados por Pablo Picasso (1881-1973).

idealização do processo criativo artístico. Cage produziu textos que continham humor, teoria e crítica política.

Em seu livro de escritos e conferências, *Silêncio*, John Cage articula um texto sobre Erik Satie, contrapondo textos seus e do compositor francês, de maneira a estabelecer uma espécie de diálogo entre ambos. Cage inicia o texto com Satie: “Provavelmente haverá música, mas conseguiremos encontrar um cantinho quieto onde possamos conversar” (SATIE apud CAGE, 2019, p. 76).

Seguindo ainda com Terra (2000, p. 101), “é por considerar que a arte, para se constituir enquanto tal, institui uma separação da vida, que John Cage recusa a noção de obra e passa a lidar com processos”, borrando as fronteiras não só entre campos, mas também entre arte e vida.

Na conferência *Communication*, o músico discorre sobre esta relação:

Quando separamos a música da vida o que obtemos é arte (um compêndio de obras-primas). Na música contemporânea, quando ela é de fato contemporânea, não há tempo para estabelecer esta separação (que nos protege de viver), portanto a música contemporânea não é tanto arte quanto é vida, e qualquer um que a produza, logo que termine de compor uma começa a produzir outra, assim como as pessoas continuam lavando louça, escovando os dentes, ficando com sono, e assim por diante. Frequentemente ninguém sabe que a música contemporânea é ou poderia ser arte. Simplesmente acham que é irritante. De qualquer modo irritante, ou seja, impedindo a nossa ossificação. É ou poderia ser um modo de vida. (CAGE, 2019, p.44).

Cage radicaliza o entendimento do campo sonoro, ao ponto de propor algo como a *desmaterialização da música*, se pensarmos em termos de composição melódica, rítmica e harmônica. O silêncio, aqui, não é a ausência de qualquer som, mas a inclusão de todos os sons que não sejam musicais (ruído ambiente). E é exatamente nesse ponto que se dá a abertura para a participação em suas peças, pois elas funcionam de maneira ampla e generosa – salvo o quesito temporal, mas que ele buscou radicalizar e expandir na peça *0’00”*. Com a *desmaterialização da música*, a experiência da escuta se abre de maneira vertiginosa, oferecendo um lugar aberto nas escolhas de quem escuta, e permitindo uma variedade enorme de possibilidades para a participação de quem irá escutar – inclusive a recusa da escuta.

Não por acaso, *4'33"* se tornou uma das peças mais emblemáticas e significativas de sua obra e um marco na experiência da escuta a partir da segunda metade do século XX. Afinal, nela, podemos encontrar as principais provocações do pensamento cageano: “Não se passa um dia sem que eu utilize em minha vida e em meu trabalho; sempre penso nela antes de iniciar uma nova peça” (CAGE apud TERRA, 2000, p. 99).

O interesse de John Cage pela vida e por sua sonoridade era bem diverso do interesse de R. Murray Schafer (1933-2021). Schafer estava extremamente preocupado com a poluição sonora e em preservar ou resgatar os sons “naturais” (de acordo com o seu entendimento de paisagem sonora). Cage, por sua vez, se propunha o exercício de conviver mais amplamente com todos os tipos de sons, dos “poluídos” aos “naturais”.

Em qualquer lugar que seja, o que mais ouvimos é ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando paramos para ouvi-lo, descobrimos que é fascinante. O som de um caminhão a oitenta quilômetros por hora. Estática entre as estações. Chuva. Nós queremos capturar e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (CAGE, 2019, p. 3).

O conceito de paisagem sonora (*soundscape*) foi desenvolvido no final dos anos 1960 e início dos 1970, na Universidade de Simon Fraser (Canadá), dentro do *Projeto Mundial de Paisagem Sonora (The World Soundscape Project)*. Esse projeto de pesquisa foi parte de uma proposição criada e fomentada pelo músico e educador canadense R. Murray Schafer<sup>6</sup>, cujo objetivo apontava novos caminhos para a atuação sobre o ambiente sonoro, com especial preocupação sobre a poluição sonora que crescia muito desde a Revolução Industrial. Pela sua localização geográfica, o foco da pesquisa se deu na costa oeste canadense, analisando suas dinâmicas e suas consequências diretas para a sociedade. Schafer foi o principal teórico de sua época a pensar sobre os diferentes sons que compõem determinado ambiente.

De suas concepções sobre a escuta, pode-se frisar a defesa de uma paisagem sonora em *hi-fi* (alta fidelidade), o que significa um campo sônico livre de frequências, entendidas por Schafer, como “poluentes”, ou *lo-fi* (baixa fidelidade).

---

<sup>6</sup> Com as publicações *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course* (1967) e *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* (1969).

É possível perceber um tom de distinção qualitativo quando Schafer trata das paisagens sonoras rurais em contraposição com as paisagens sonoras urbanas. Para ele, o som derivado da revolução industrial é caracterizado como ruidoso e incômodo. Já o ambiente sonoro rural seria mais aquietado e confortável para o ouvido humano.

O conceito de paisagem sonora de R. Murray Schafer se aproxima da ideia de limpeza de ouvidos (*ear cleaning*) e de um determinado projeto acústico (*acoustic project*). É perceptível que Schafer não possui uma neutralidade em relação à paisagem sonora. Ao determinar o que é poluição sonora, cria-se uma dualidade na lógica do bom *versus* ruim, belo *versus* feio, do certo *versus* errado. Se torna tendencioso, de acordo com sua percepção, quais sons deveriam sobreviver em detrimento de outros.

Por exemplo, um espaço aberto (rural), repleto de cigarras e sapos, pode ser tão ruidoso quanto uma avenida movimentada (urbano). Nesse contexto, é possível perceber que o conceito de paisagem sonora proposto por Schafer, abarca um ponto de vista específico.

Na lógica schafferiana da busca de paisagens sonoras “puras”, há um aspecto tecnológico muito específico também, em se tratando de gravação. Por exemplo, para o registro detalhado de um objeto sonoro particular, que emita decibéis muito sutis, é necessário o uso de equipamentos qualificados (microfones e gravadores), que consigam captar tais frequências. Caso contrário, o registro não se torna fidedigno (lo-fi), e não pode ser aproveitado para análise futura.

A pesquisadora Thaís Amorim Aragão (2019) reúne em artigo um balanço sobre as perspectivas críticas ao conceito de paisagem sonora (*soundscape*) proposto por R. Murray Schafer, tendo como base os trabalhos dos pesquisadores Tim Ingold, Ari Y. Kelman e Jonathan Sterne.

Segundo Aragão, o antropólogo Tim Ingold traça quatro objeções ao conceito de *paisagem sonora* de Schafer. A primeira é o fato da dimensão sonora não se relacionar com a paisagem no entendimento da pintura, e sim com um conceito geográfico, onde se leva em consideração comunidades que habitam e se relacionam com o espaço onde a paisagem está inserida. Ou seja, não se trata de um aspecto estético/artístico, mas, sim, das relações sociais e de suas consequências para o local onde elas se estabelecem.

A segunda objeção parte da crítica à mediação tecnoartística, como se uma paisagem sonora só existisse depois de ser processada via registro artístico ou documental.

A terceira está ligada ao aspecto de o som não ser o objeto de nossa percepção, mas sim o medium dela. Para Ingold, não escutamos o som, mas aos acontecimentos no som, por meio do som.

Por último, o antropólogo aponta a necessidade de pensar as fluências desse amplo medium onde existimos e habitamos como algo dinâmico, fluído, e não como algo estático e fixo.

Já Ari Y. Kelman aponta contradições internas no conceito de paisagem sonora proposto por R. Murray Schafer – mesmo reconhecendo sua importância para os estudos do campo sônico.

Kelman, segundo Aragão, afirma falta de rigor na aplicação do conceito schafferiano, causando, em pesquisas posteriores, um uso que se aproveita do status do conceito, mas que acabam por ficar apenas na superfície, sem aprofundamento nas ideias do autor.

Outra contradição apontada por Kelman é relativa ao fato do conceito de Schafer ser muitas vezes entendido como um texto descritivo, mas que opera em grande parte das vezes com um texto prescritivo, sendo, nesse sentido, tendencioso ao entendimento do que seria um ambiente acústico ideal ou não, em relação aos sons que deveriam ser preservados ou não. Por exemplo, para R. Murray Schafer haveria uma preferência pela paisagem sonora rural em detrimento da paisagem sonora urbana, pelo simples fato de o autor entender que a primeira seria mais prazerosa do que a segunda.

Dentre outras contradições, talvez a mais surpreendente seja o fato de Kelman avaliar que Schafer confunde o som com a escuta. Em razão de o autor constantemente defender a paisagem sonora rural, pré-revolução industrial, é eleito um som mais limpo (hi-fi) sem frequências sujas (lo-fi), como se isso significasse uma escuta mais agradável para o indivíduo pós-revolução industrial. Retomando as experiências e pensamento de John Cage, podemos perceber de maneira clara essas duas percepções diferentes sobre o ruído e o silêncio.

Thais Aragão aproxima Tim Ingold e Ari Y. Kelman numa pergunta que permeiam ambos, no que concerne a uma revisão crítica atualizada do pensamento schafferiano: o que é som?

Por fim, Jonathan Sterne, apontado por Thais como o autor responsável por críticas com grandes reviravoltas para o conceito de paisagem sonora de R. Murray Schafer e também um dos autores recorrentemente citado e referenciado em pesquisas sonoras.

Sterne realiza uma revisão crítica do conceito e da junção das palavras paisagem (*scape*) e sonoro (*sound*). Segundo Aragão, para o autor, o neologismo “paisagem sonora” proposto por Schafer, funciona de maneira muito convidativa e entusiasmada como convite aos leigos que se interessam pelo assunto – e de fato meu interesse inicial pela paisagem sonora se deu exatamente dessa maneira.

Outra crítica de Sterne diz respeito a uma característica da paisagem sonora schafariana em que o sujeito da escuta é alocado de maneira estereofônica, e conseqüentemente estática, pois a escuta pensada e proposta para tal sujeito foi preparada cuidadosamente. Conforme pontua Thaís Aragão (2019, p. 8), “A perspectiva auditiva é pensada e praticada como um sentido de direcionalidade sônica que trata de apagar suas marcas de experiência da escuta em favor de uma ilusão imersiva de alta fidelidade”.

Com a obra *4'33"*, a experiência da escuta musical recebe uma atenção que não fazia parte do hábito da fruição musical. Uma escuta atenta implica atenção específica a algum acontecimento sonoro, a detalhes que normalmente não são percebidos racionalmente. Pode ser uma música, pode ser uma chuva, uma conversa, uma sirene urbana, um rádio ao fundo: é algo que fisga a atenção pelos ouvidos. E rapidamente, essa atenção pode se expandir ou se retrair, não se comporta como algo fixo. Essa escuta atenta pode se transformar durante sua ação, e o resultado pode ser o começo da escuta de um novo *acontecimento*.

## 1.2 A ESCUTA ATENTA. INSTALAÇÃO *PAISAGEM SONORA* (2004 -2023)

A série de instalações *Paisagem Sonora*, iniciada em 2004, explora a percepção dos sons e ruídos que constituem um espaço em particular, suas dinâmicas e seus entornos sonoros. Para além de estruturas que funcionam como instrumentos de escuta, preocupo-me também em como inseri-las num espaço específico.

Quando tomei conhecimento do termo paisagem sonora, por estar muito focado em projetos relacionados à imagem e ao audiovisual, uma decisão foi tomada: antes de ir ao encontro dos autores sobre o assunto, eu iria ponderar com minhas referências sobre o que eu poderia fazer a partir desse termo.

Nesse momento, *4'33''* já era uma referência provocativa para a escuta, e eu já estava familiarizado com alguns escritos de John Cage e algumas outras peças musicais de sua autoria.

Por quase um ano, eu me questioneei sobre o que seria uma paisagem sonora em um espaço expositivo. Poderia criar uma reprodução fiel da paisagem sonora de um lugar específico, da Praça da Sé, por exemplo. Posicionaria microfones em pontos estratégicos para obter uma boa “descrição” do momento, naquele espaço, para a gravação. Depois, posicionaria caixas de som em um outro lugar (espaço expositivo), a fim de reproduzir aquela mesma paisagem sonora gravada. Seria outra experiência, uma espécie de tentativa de representar aquela ambientação sonora. Assim, percebi que não sendo o acontecimento em si, mas uma simulação, não me interessava tanto quanto o ato de escutar o acontecimento sem ser gravado: perceber e sentir o ambiente acústico, mesmo que caótico e descontrolado, atentamente.

Mesmo alinhado em vários aspectos com todas as colocações acerca da paisagem sonora, a clareza crítica se deu apenas no processo da pesquisa do mestrado. Contudo, já naquela época, após buscar outras possibilidades de abordagem da paisagem sonora, ficou claro que meu objetivo era o convite às pessoas para a escuta em relação ao *campo sonoro* em que elas estivessem inseridas – ecoando, assim, a proposição de Tim Ingold sobre como a escuta não está essencializada em gravações, tratando-se de algo flexível. Com isso em mente, desenhando, veio-me a imagem de uma pessoa sentada com longos canos saindo de suas orelhas, uma espécie de extensor da escuta.

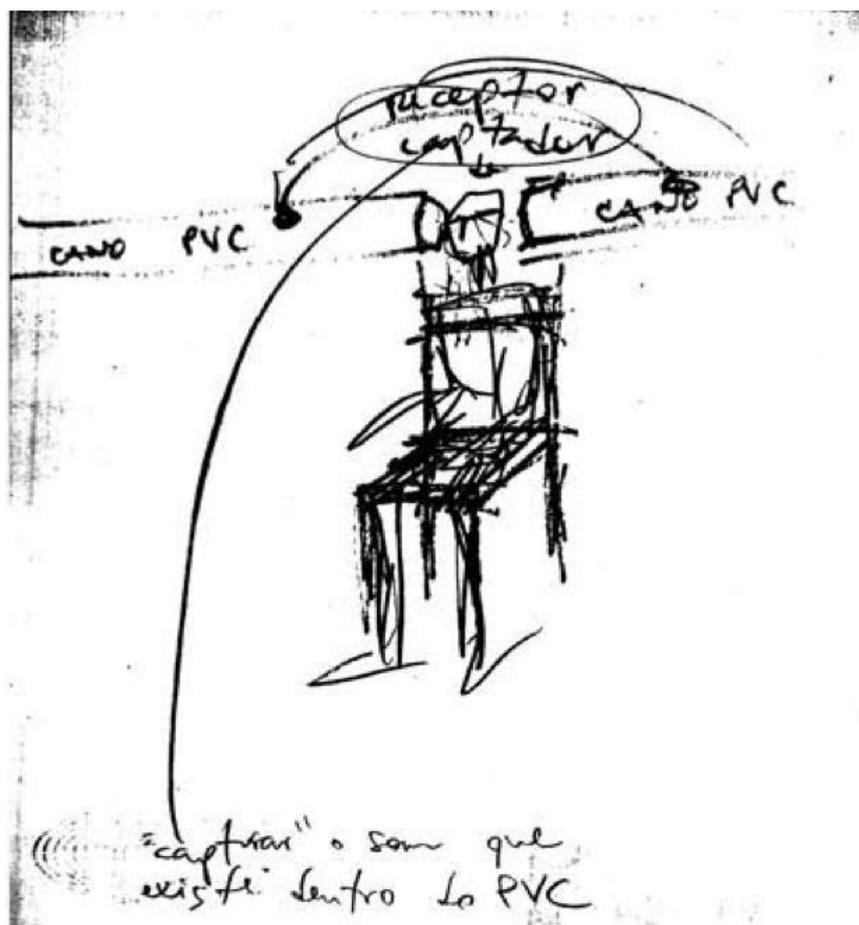


Figura 7 - Desenho que deu origem a série de instalações *Paisagem Sonora*, 2004

Intrigado com essa imagem, averigui como o som se comportava de fato no cano de PVC. Ao aproximar minha orelha do cano e começar a escutar o som que soava ali, entendi que aquela era uma boa materialidade para provocar a ativação da escuta, de maneira mais indireta, atuando no sensorial da experiência.

Nesse período, participei da exposição-proposição coletiva Labor3. O espaço era uma ocupação de artistas, sem curadoria, em uma antiga fábrica de tecelagem no bairro da Mooca, em São Paulo. Os espaços eram ocupados por ordem de chegada. Ali, decidi experimentar esse desenho, que era na verdade um projeto de instalação. Assim foi realizada pela primeira vez a obra *Paisagem Sonora#1*.



Figura 8 - *Paisagem Sonora#1* – exposição Labor3, 2004 / foto: Daniel Salum

O trabalho foi instalado na entrada de veículos da antiga fábrica. Foi muito interessante perceber a intensidade dos diversos sons vindos da rua e como se misturavam com os sons das pessoas que estavam interagindo com a obra e com a exposição. Houve uma expansão sensorial ligada à escuta. Muitas pessoas permaneciam um bom tempo em suas escutas na instalação – diferentemente de outras experiências futuras, em espaços fechados e mais formalizados (espaços expositivos).

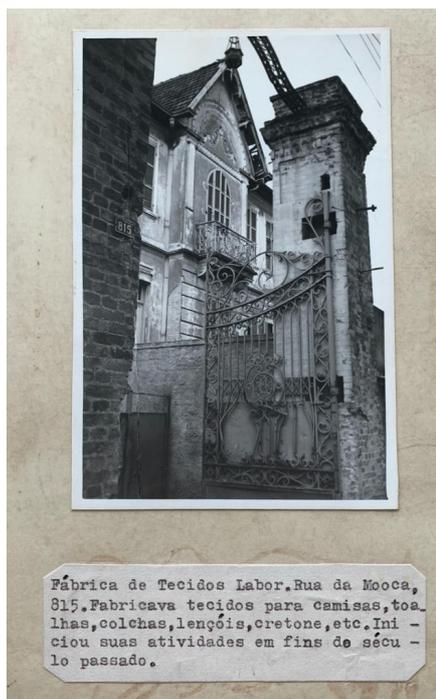


Figura 9 – Fachada da fábrica onde foi realizada a exposição Labor 3.

Tudo parecia muito simples: sentar e escutar. Porém, a experiência requisitava tempo. Tempo de escuta, um tempo próprio. Assim, foi possível experimentar o tempo expandido de escuta.



Figura 10 - Paisagem Sonora#1 – exposição Labor3, 2004 / foto: Pedro Palhares

A concepção da obra e o material escolhido sintetizam de maneira formal um dispositivo de escuta. A tecnologia para tal dispositivo se utilizava de canos posicionados ao alcance do ouvido do público. Por conta da própria estrutura do cano, uma frequência sonora acontece de “habitá-lo”. Conforme o seu comprimento, essa frequência muda: quanto mais longo, mais grave, e quanto mais curto, mais agudo. Ou seja, há uma nota

sonora constante no cano, ao mesmo tempo em que é possível escutar os sons próximos que compõem a paisagem sonora do local. Em contraposição ao conceito de paisagem sonora de Schafer, proponho uma apreciação da paisagem sonora em baixa fidelidade (*lo-fi*).



Figura 11 - *Paisagem Sonora#1* – exposição Labor3, 2004 / foto: Daniel Salum

Na escuta desta obra, acontece uma espécie de fenômeno particular: ao posicionar a orelha no cano, a primeira impressão sonora que se tem é desta nota constante, quase um “efeito concha”. O som da paisagem sonora vai ganhando definição com uma certa permanência na obra, ocorrendo assim um dilatamento da escuta. Em um paralelo com a visão, ao entrar em um ambiente escuro, com apenas uma vela iluminando, há um tempo necessário para a pupila dilatar e se ajustar aquela situação de luminescência. Nunca havia pensado nesses termos em relação à escuta: duas situações sônicas onipresentes em que podemos distinguir uma da outra depois de um determinado tempo de exposição sonora.

Com essa primeira experiência realizada, outros desenhos tomaram forma no papel, em que buscava novas sintaxes para produzir novas experiências sonoras. É curioso perceber como um processo de obra sonora depende do desenho bidimensional como operação poética. Decidi dar materialidade a eles, e assim outras instalações foram montadas e escutadas.

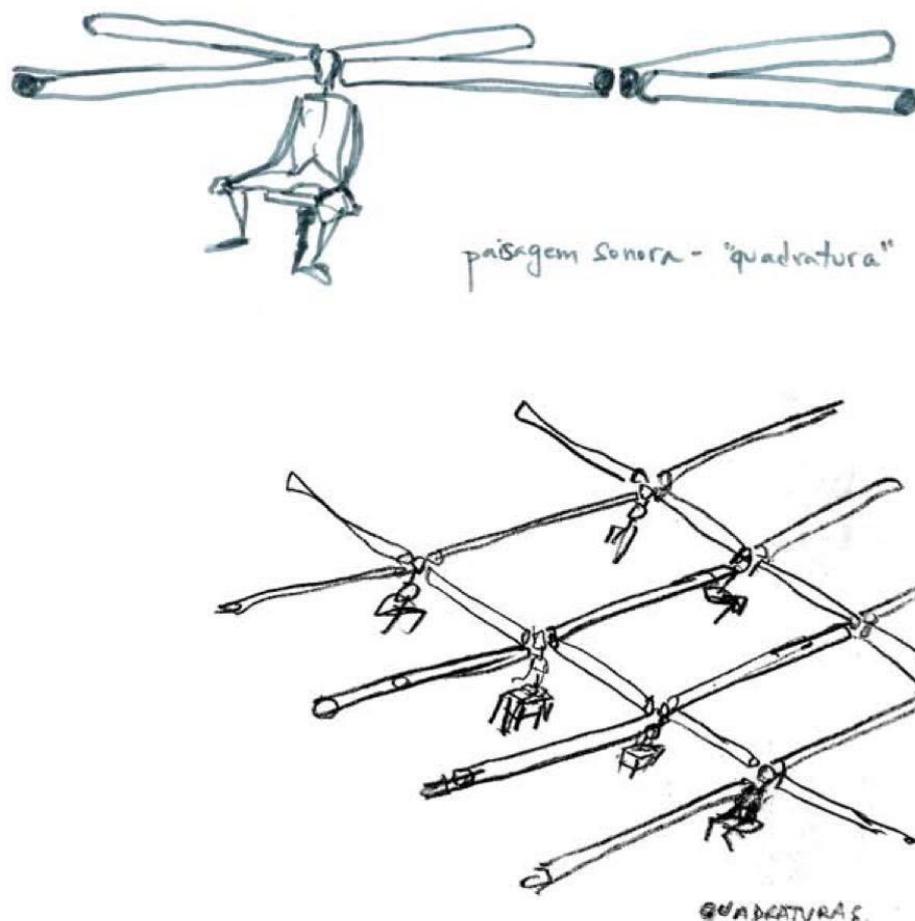


Figura 12 – esboços *Quadraturas*, 2005-2007c

A instalação *Quadraturas* (2007)<sup>7</sup> foi realizada na expectativa de trabalhar com a paisagem sonora somada a uma possível experiência de acorde. Como seria um acorde soando em nossa escuta geral? Como observado, cada cano gera uma frequência diferente, então se fossem posicionados três canos, teríamos um acorde – mesmo que virtual, seria um acorde.

Na busca de uma instalação que trouxesse as pessoas mais para perto uma das outras, desenhei uma estrutura com quatro canos que ficavam no entorno da cabeça do ouvinte. Assim seria possível repetir o desenho criando uma rede de escuta conjunta. O trabalho foi selecionado para a Temporada de Projetos do Paço das Artes 2007, onde foi possível executá-lo.

<sup>7</sup> Esta instalação integra a *Enciclopédia Temporada e Projetos 1997-2009* (2010, p. 144).



Figura 13 - *Quadraturas*. Temporada de Projetos do Paço das Artes, 2007 / foto: Pedro Palhares



Figura 14 - *Quadraturas*. Temporada de Projetos do Paço das Artes, 2007 / foto: Pedro Palhares

Na mesma Temporada de Projetos, foi também montada a instalação *Paisagem Sonora: Corredor* (2007). Nela, para além da paisagem sonora, outro aspecto de interesse é a criação de uma melodia que acontece enquanto o público percorre a obra.

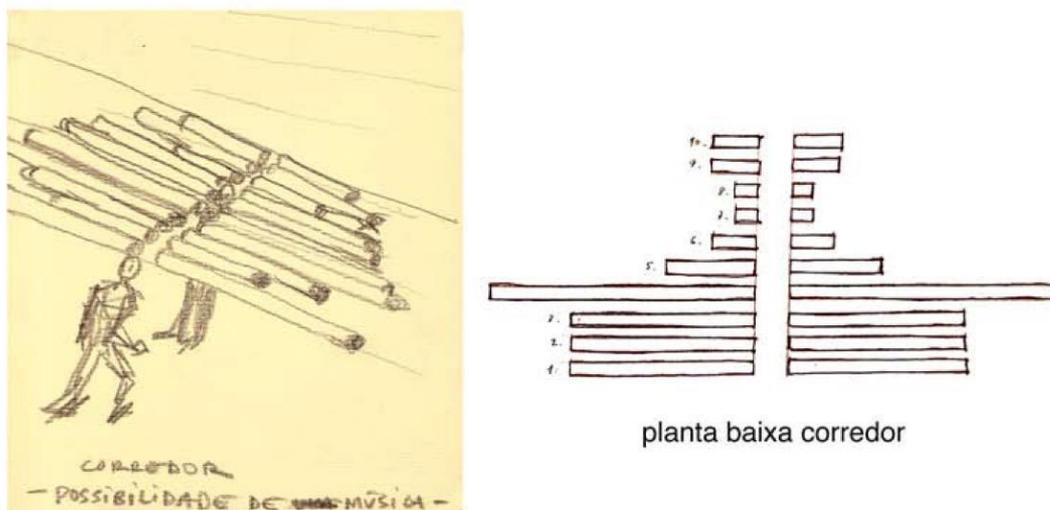


Figura 15 – esboços *Paisagem Sonora: Corredor*, 2005-2007

A instalação foi alocada na parte externa do antigo Paço das Artes (USP, atual Centro Administrativo Fundação Butantã), que dava para a Avenida da Universidade. Com toda a movimentação dos pedestres, dos automóveis, dos visitantes do Paço e dos pássaros no entorno, a paisagem sonora ali presente continha uma dinâmica muito diferente da paisagem sonora do lado de dentro da instituição, com a instalação *Quadraturas*.

Para a experiência melódica, foi elaborado um desenho onde os canos, posicionados de maneira espelhada, possibilitavam um percurso entre eles. Ao atravessar de maneira precipitada, era possível perceber a melodia do corredor. Atravessando de maneira mais pausada e se detendo um pouco mais em cada cano (nota), era nítida a diferença entre a paisagem sonora dos canos com diferentes comprimentos (variando entre 60 centímetros e 2 metros).



Figura 16 - *Paisagem Sonora: Corredor*. Temporada de Projetos do Paço das Artes, curadoria de Cauê Alves, 2007 /  
foto: Laura Wrona e Pedro Palhares

Link para acessar registros da obra *Paisagem Sonora: Corredor* :

<https://soundcloud.com/user-289000240/paisagem-sonora-corredor>

Como desdobramento da obra *Corredor* (2007), realizei para o festival IN-SONORA IV (Madri, Espanha) a instalação *Pasillo Doble* (2008). Neste desenho, dois corredores paralelos foram propostos, de maneira que, para além do caráter melódico e silencioso (ruído ambiente), houvesse também a possibilidade de interação entre o público.

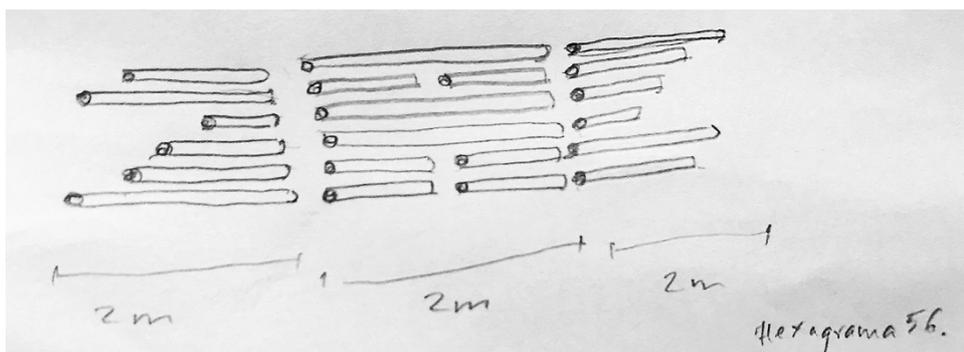


Figura 17 – esboços *Pasillo Doble*, 2008

Este desenho também contou com um outro aspecto menos evidente. Enquanto trabalhava nas possibilidades para o *Pasillo Doble*, percebi que os desenhos remetiam a imagens do I-Ching. Apesar do meu conhecimento se limitar ao de um leigo, eu estava familiarizado com o uso que John Cage fazia do I-Ching em suas peças. Assim, busquei

algum hexagrama que pudesse servir como base para essa nova instalação. Com isso, no centro da obra, o desenho que estruturava os dois corredores foi inspirado no hexagrama 56 do I-Ching, Lü / O viajante (WILHELM, 2003) – uma homenagem silenciosa à John Cage.

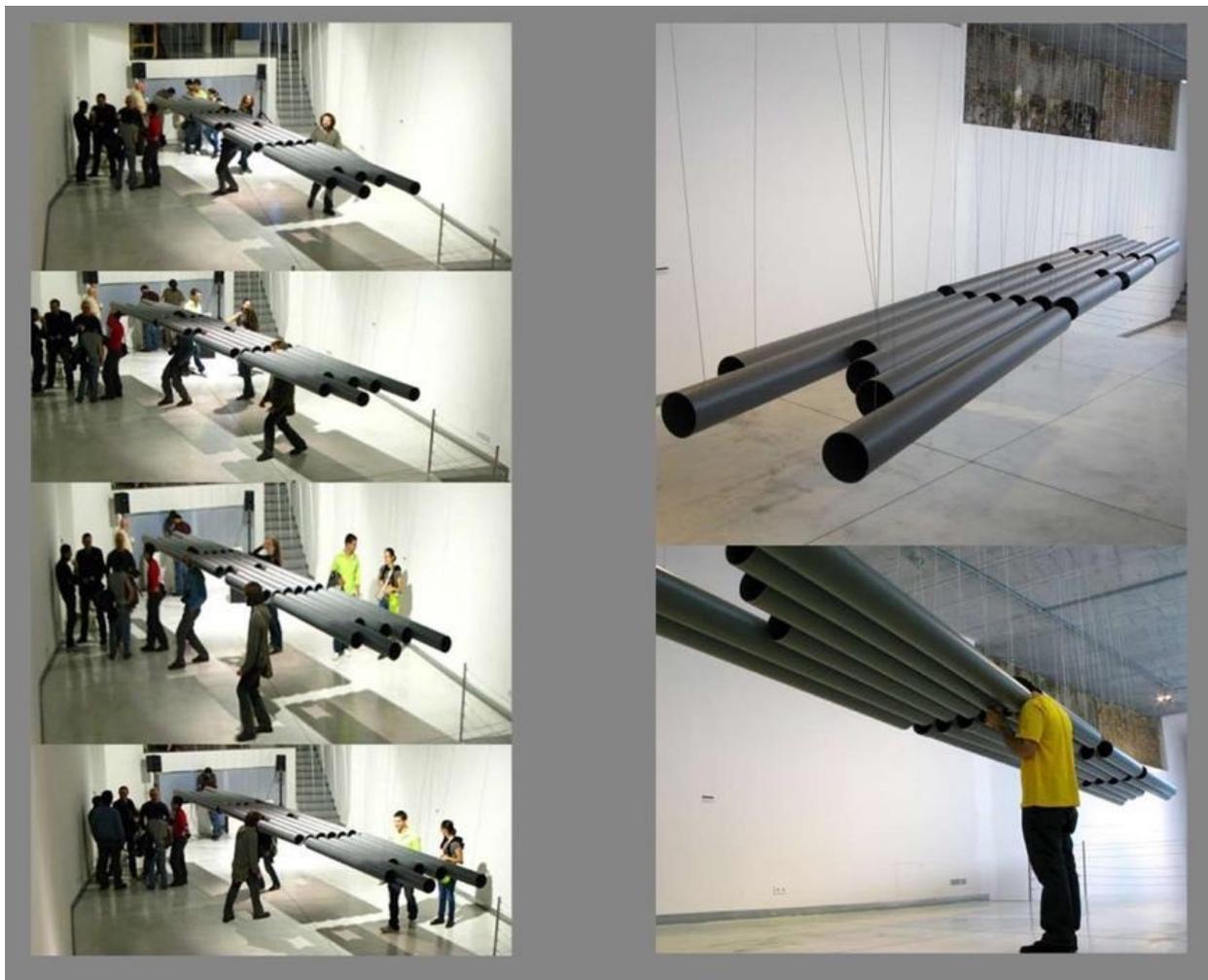


Figura 18 - *Paisagem Sonora: Pasillo Doble*, realizada no festival IN-SONORA, Madrid - Espanha, 2008 / foto: Pedro Palhares

Link para acessar registros da obra *Paisagem Sonora: Pasillo Doble*:

<https://soundcloud.com/user-289000240/paisagem-sonora-pasillo-doble>

<https://www.youtube.com/watch?v=xXVT6pa5784>



Figura 19 - Paisagem Sonora: Pasillo Doble, realizada no festival IN-SONORA, Madrid - Espanha, 2008 / foto: Pedro Palhares

Em 2009, ano da comemoração dos 20 anos da queda do muro de Berlim, o Instituto Goethe de São Paulo realizou uma exposição coletiva, onde os artistas participantes foram convidados a criar obras em diálogo com o muro (ou sua ausência) a partir da produção individual de cada um.

Assim, foi criada a peça *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*, onde mais de trezentas peças de canos de PVC foram alocadas no arco central que conecta a entrada do Instituto Goethe de São Paulo ao seu pátio interno, espaço de convivência e socialização dos alunos e frequentadores do Instituto. A circulação do espaço foi alterada de modo a forçar os transeuntes a buscarem outros caminhos para acessarem a biblioteca, o café-restaureante e algumas das salas de aula – que dialogava com o extinto muro de Berlim.



Figura 20 – *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*, realizada no Instituto Goethe - SP, 2009 / foto: Pedro Palhares

Link para acessar registro de intervenção na obra *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*: batuque  
<https://soundcloud.com/user-289000240/bloco-sonoro-paisagem-sonora3-batuque-inst-goethe-sp-2009>

O aspecto sonoro não foi tão marcante quanto o aspecto visual da obra. Era desejado que os canos “cantassem”, pois havia ali uma circulação de ar, que por vezes era muito intensa – o que não ocorreu. Mas as diferentes peças dos canos de PVC com comprimentos variados permitiam uma exploração sonora que se aproximava da experiência da *Paisagem Sonora: Corredor* (2007), e também por se encontrar em um espaço aberto, onde a dinâmica no campo sônico era mais diversificada. Nesta experiência, foi curiosa a relação do público com a obra, pois ela causava uma interação entre quem a escutava, de maneira mais intensa do que nas outras obras.



Figura 21 – *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*, realizada no Instituto Goethe - SP, 2009 / foto: Pedro Palhares

Link para acessar registro da obra *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*:

<https://soundcloud.com/user-289000240/bloco-sonoro-paisagem-sonora3-instituto-goethe-sp-2009>



Figura 22 – *Bloco Sonoro (Paisagem Sonora#3)*, realizada no Instituto Goethe - SP, 2009 / foto: Pedro Palhares

Com essas experiências, ficaram evidentes as diferenças entre o espaço aberto e o espaço fechado. Não que a paisagem sonora dos espaços fechados fosse menos interessante, muito pelo contrário, porém, o espaço aberto oferecia uma dinâmica mais acentuada, com *acontecimentos* sonoros que contrastavam muito entre si. Assim, intrigou-me como seria aportar esse trabalho no espaço público.

O convite para a oitava edição da Bienal do Mercosul, realizada em 2011, trouxe essa possibilidade. Como parte da curadoria, a seção *Cidade Não Vista* provocava o diálogo entre diferentes obras e a cidade de Porto Alegre (RS).

O espaço público sugerido para desenvolver meu trabalho foi a praça em frente a Usina do Gasômetro, na área central de Porto Alegre. A praça, situada entre a Avenida Presidente João Goulart e a Rua General Salustiano, tem uma estrutura com colunas de concreto que sustentam uma espécie de trilho (também de concreto). Esses trilhos servem como experimento piloto do Aeromóvel, projeto de transporte público do empresário Oskar H.W. Coester. Essa grande estrutura está instalada em um percurso de pouco mais de 1 quilômetro de extensão e 5 metros de altura, entre a Usina do Gasômetro e o Centro Administrativo. Em razão de interesses distintos do capital privado (principalmente do capital ligado a indústria do combustível), a estrutura foi reduzida a uma espécie de esqueleto urbano sem sentido. Desprovida de uso público, tornou-se um fantasma que sai do nada e leva a lugar nenhum.

Em 2011, a praça era um espaço sem grandes cuidados, e, curiosamente, era tomada por pessoas aos finais de semana, com as mais diversas atividades: crianças brincando, amigos se encontrando para conversas e chimarrões, casais namorando, pequenos times de futebol improvisados, entre outras possibilidades de lazer. Mais curioso ainda, praticamente nenhuma das pessoas que frequentavam a praça sabiam dizer o que era aquela estrutura de concreto.

Na busca por um dispositivo de escuta que dialogasse com a estrutura do Aeromóvel e com a ocupação do espaço público, conectando a praça (solo) aos trilhos (ar), novamente desenhando, construí a imagem de uma espécie de *“perisáudio”*. Inspirado pelo periscópio, encontrado em submarinos e em instrumentos de observação à distância (junção dos termos gregos *peri*, “ao redor”, e *skopien*, “observar”), o desenho propunha canos posicionados na vertical, com “joelhos” de PVC para que fosse possível capturar o som acima e trazer para a escuta pública abaixo.



Figura 23 - *Paisagem Sonora*, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011 / foto: Pedro Palhares

Aloquei uma série de instrumentos de escuta “*perisúudio*” ao longo da parte da estrutura do Aeromóvel que se encontrava delimitada pela área da praça. Havia canos de comprimentos diversos e posicionados em diferentes alturas, a fim de contemplar pessoas altas, baixas, crianças e pessoas com problemas de mobilidade. Por conta de a obra estar inserida no espaço público, de maneira ampla, em diálogo com as pessoas e integrada ao Aeromóvel, houve uma mudança no título da obra, de *Paisagem Sonora* para *Paisagem Sonoro*.

Essa mudança foi uma percepção muito subjetiva de minha parte. Até esse momento a obra se desenvolvia a partir da sensibilização do público a uma paisagem sonora específica, se utilizando de instrumentos de escuta restritos a um espaço delimitado, e, com exceção da obra *Corredor*(2007) e *Bloco Sonoro* (2009), todos montados em espaços expositivos fechados. Isso me sugeria uma lógica de paisagem bem próxima da pintura, de uma escuta quase contemplativa. E quando os instrumentos de escuta *perisúudio* se desdobraram no espaço público, de maneira a se espalharem por toda a extensão do Aeromóvel, cortando toda a praça, ocupando o espaço de maneira múltipla. Os *perisúudios* fixados no Aeromóvel causavam uma impressão de serem parte daquela estrutura desde

sempre, dispostos de maneira que os deixavam quase invisíveis. Nesse sentido se fechou a imagem intuitiva de paisagismo nesta obra: a ordenação (orquestração) dos instrumentos de escuta, a ponto de não destoarem da paisagem onde foram alocados.



Figura 24 - *Paisagismo Sonoro*, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011 / foto: Pedro Palhares

Um aspecto marcante dessa experiência foi a interação das crianças com a obra. Elas tinham uma facilidade incrível para acioná-la. Durante suas brincadeiras, de repente, aproximavam-se da obra para escutar, virando o rosto para encaixar a orelha no cano de maneira muito natural, quase como se fosse uma brincadeira conhecida. Ao mesmo tempo, os adultos presentes pareciam mais reticentes em suas experiências, em se entregar para uma escuta dilatada, e demoravam mais para interagir.

A experiência da obra *Paisagismo Sonoro* comprovou pontos importantes relacionados à dinâmica das experiências da escuta. Por mais que os instrumentos de escuta fossem individuais, diferentemente das tentativas em *Quadraturas* (2007) e em *Pasillo Doble* (2008), o fato de serem muitos e espalhados em um mesmo espaço parecia contribuir para uma lógica em cadeia. Ao chegar na obra e ver algumas pessoas já interagindo, parecia haver um desdobramento quase natural do convite a escuta. Por outro lado, ao chegar e não encontrar ninguém escutando, a obra parecia exercer apenas um impacto visual.

Isso já havia sido notado nas experiências anteriores, mas nesta ficou muito evidenciado., por essa razão, decidi remontar a *Paisagem Sonora#1 (2004)* em outro ponto da estrutura do Aeromóvel. A estrutura, com dois canos e um banco entre eles, buscava ser uma espécie de instrução geral para a obra *Paisagismo Sonoro*.



Figura 25 – *Paisagem Sonora#1*, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011 / foto: Pedro Palhares

Depois da experiência do *Paisagismo Sonoro* na praça do Aeromóvel em Porto Alegre (2011), realizei uma outra experiência da mesma obra, em menor escala, no Centro de São Paulo, no espaço experimental Estúdio Lâmina, em 2012.

Quatro instrumentos de escuta “*perisáudio*” foram instalados na varanda do antigo prédio onde o Estúdio Lâmina se encontra, na rua São João. O contexto era completamente outro: o espaço de acesso para a obra *Paisagismo Sonoro* não era em uma praça aberta, mas o fato de estar instalado no quinto andar do edifício, com vista para o Vale do Anhangabaú, foi uma experiência de extrema importância para explorar uma escuta do Centro Histórico da cidade de São Paulo.

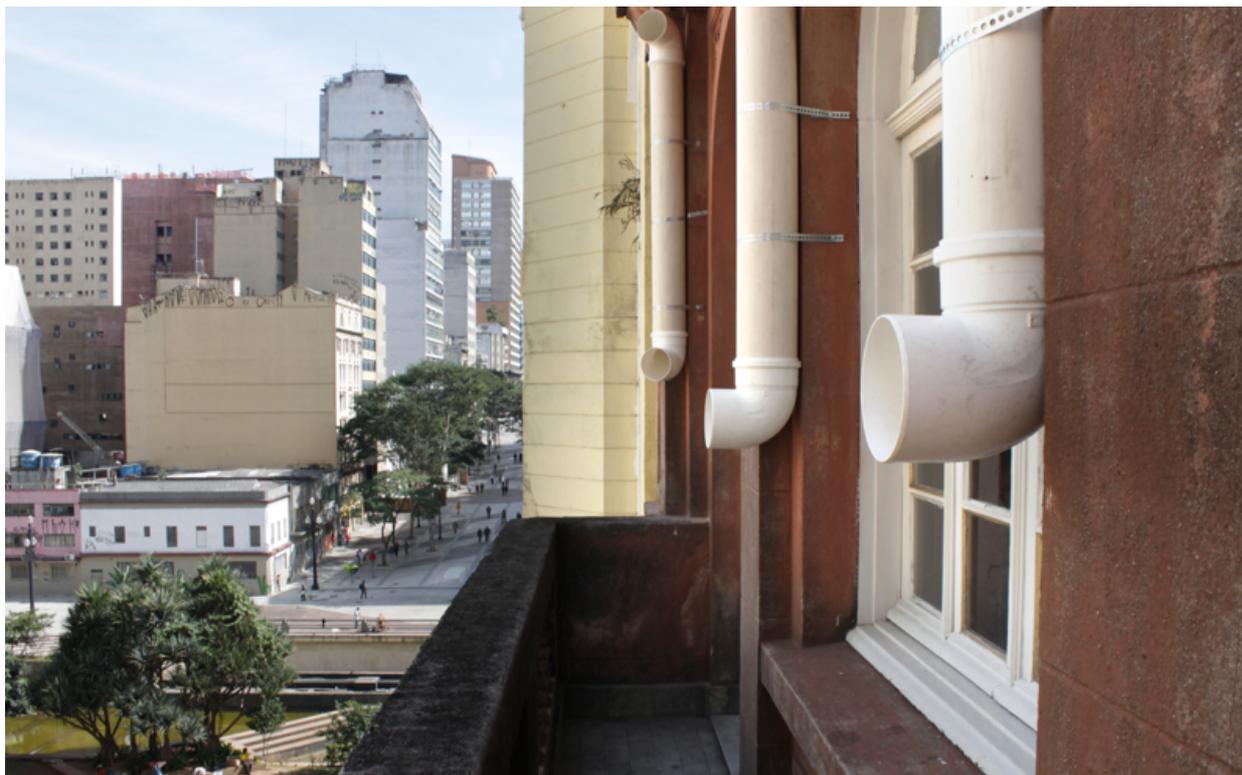


Figura 26 – *Paisagismo Sonoro*, Estúdio Lâmina - SP, 2012 / foto: Pedro Palhares

Houve um hiato de seis anos sem executar a obra *Paisagem Sonora*, mas com experimentações em outros suportes, dentre eles, gravações de campo, de percursos sonoros e musicais. Tais gravações continham em si uma carga de experiência das instalações realizadas entre 2004 e 2012. Gravar composições sem levar em conta o espaço em questão ou o som externo (que já existia), se tornou algo mais pungente. Por algum tempo, acreditei que os percursos sonoros seriam o desdobramento da obra *Paisagem Sonora*, mas entendi que eram processos que se conectavam e eram de ordem diversa.

Link para acessar registros da obra Tracking Soundz / POA - BR / 2011:  
<https://soundcloud.com/user-289000240/tracking-soundz-poa-br-2011>

Em 2018, retomei as experiências da *Paisagem Sonora* e do *Paisagismo Sonoro* na exposição *Esculturas Para Ouvir* realizada no Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (MuBE). Nesse contexto, onde todas as obras da exposição estavam ligadas ao som e a sua recepção, desenvolvi um desenho para o espaço interno do MuBE e para uma ocupação externa, buscando explorar a paisagem sonora do entorno do museu e da fronteira entre ele e o Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

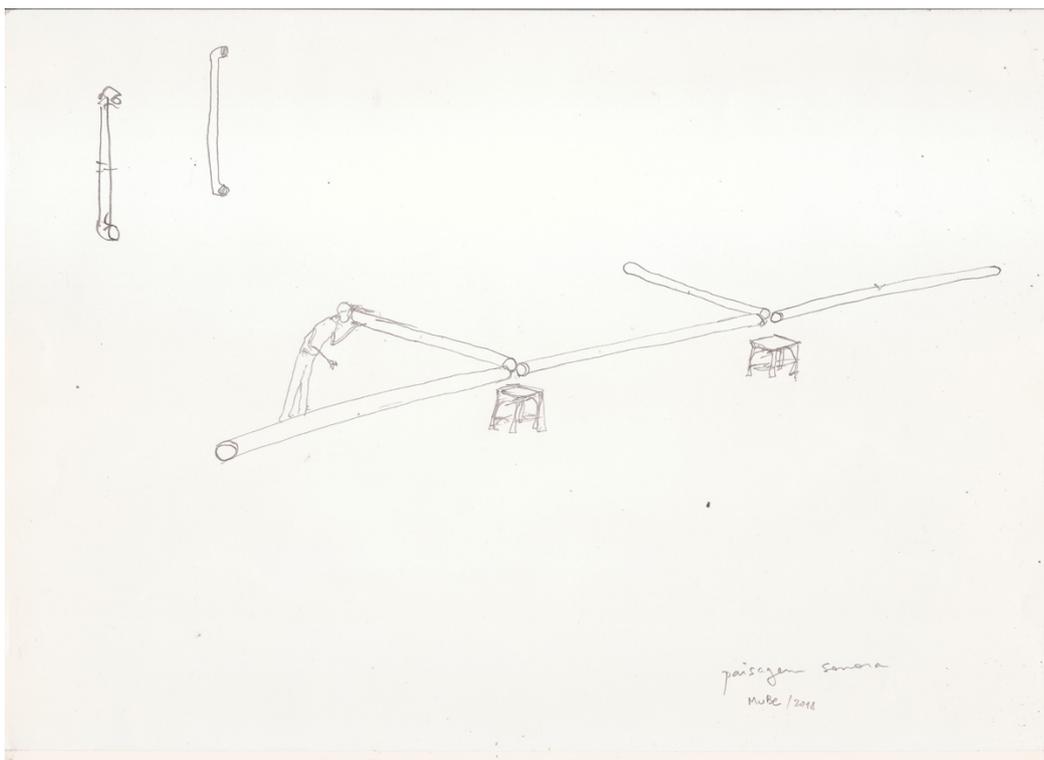


Figura 27 – Croqui para *Paisagem Sonora*. Esculturas para ouvir, curadoria de Cauê Alves. MuBE - SP, 2018



Figura 28 - *Paisagem Sonora*. Esculturas para ouvir, curadoria de Cauê Alves. MuBE - SP, 2018 / foto: Pedro Palhares

Com um desenho em “H”, foi possível trabalhar com o som mais grave até então, uma peça de PVC de 4 metros acompanhada de outras longas “hastes”. Esta foi uma experiência com o som de fundo/efeito concha, mais encorpado na frequência grave.

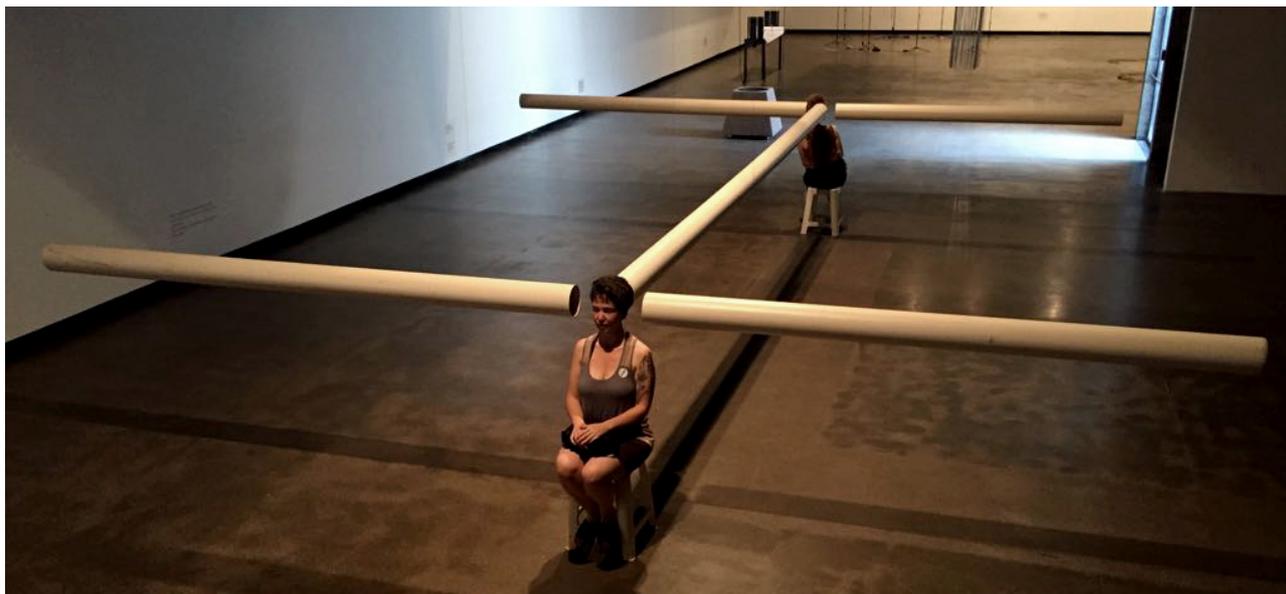


Figura 29 – *Paisagem Sonora*. Esculturas para ouvir, MuBE - SP, 2018 / foto: Pedro Palhares

Na parte externa, foi possível obter diferentes experiências de escuta conforme os pontos escolhidos. De variações de comprimento dos canos às variações de lugar, demarquei diferentes pontos de escuta no território do MuBE.

Link para acessar registros da obra *Paisagismo Sonoro: Esculturas para Ouvir* :

<https://soundcloud.com/user-289000240/paisagismo-sonoro-esculturas-para-ouvir>



Figura 30 – *Paisagem Sonora*. Esculturas para ouvir, MuBE - SP, 2018 / foto: Pedro Palhares

Em 2020, mesmo ano em que iniciei o mestrado, o mesmo MuBE realizou uma exposição com obras que integram seu Acervo de Projetos, do qual a obra *Paisagem Sonora* faz parte.

No ano seguinte, em 2022, foi realizada uma exposição no Espaço das Artes na USP, cujo intuito era mostrar a produção dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Retomei *Paisagem Sonora* por se tratar da base da minha pesquisa de mestrado em relação aos processos de escuta. Em razão do conteúdo teórico trabalhado ao longo destes dois anos, decidi transformar radicalmente a premissa da obra desenvolvida entre 2004 e 2020 inserindo sons pré-gravados. Com isso, recuperei uma obra, um cartaz-instrução que se tornou o nome da presente dissertação, propondo um *remix* de obras anteriores com outras realizadas durante o período do mestrado.

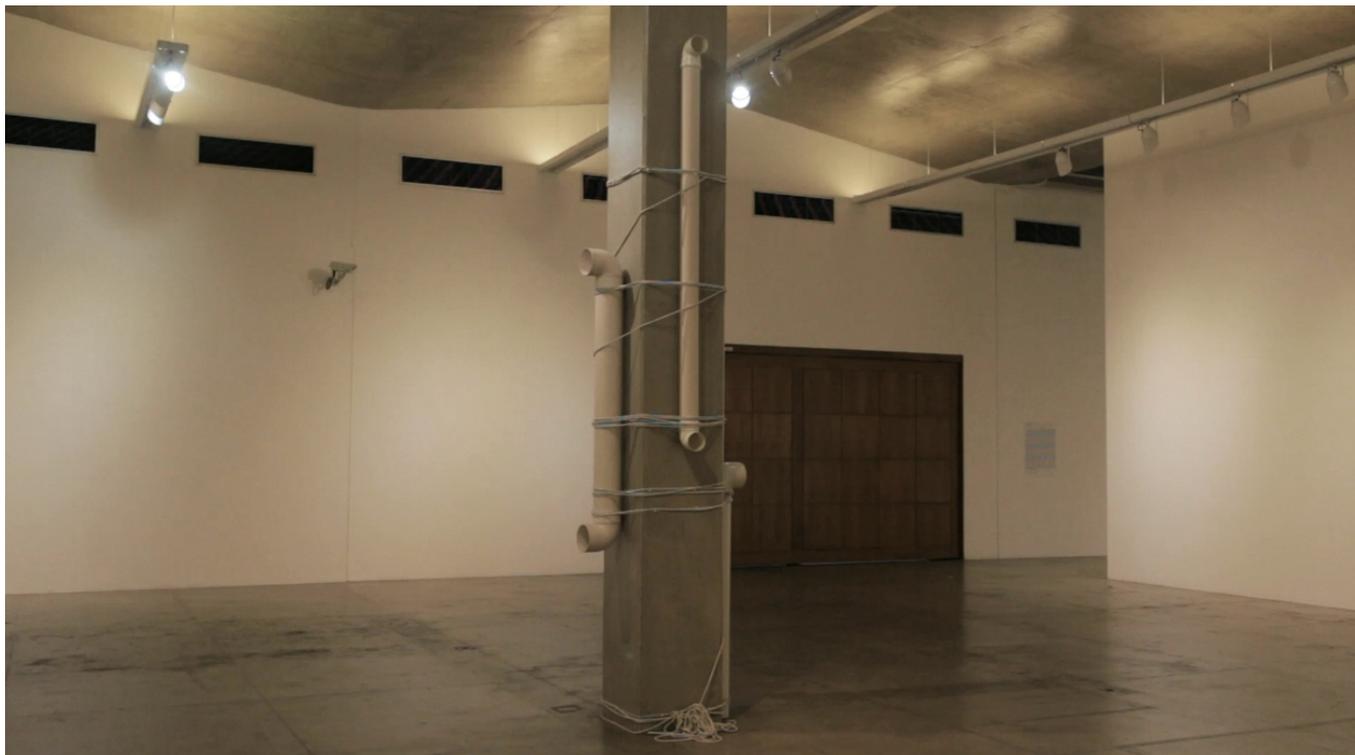


Figura 31 – *PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE*, Espaço das Artes – USP, 2022. Foto: Pedro Palhares.

Na coluna central da primeira sala do Espaço das Artes, posicionei 4 canos com diferentes comprimentos e uma das peças com diâmetro menor – uma nova experimentação para a obra.

Três dos instrumentos de escuta *perisúdios* fixados na coluna retomaram a experiência de escuta de suas montagens anteriores.

Um dos instrumentos de escuta saía do chão, um convite para escutar o que de lá poderia soar. Ao se aproximar era possível escutar uma frequência geral como nos *perisúdios*, e concomitantemente, era possível escutar um som não pertencente ao ambiente do espaço expositivo. Nesse cano soavam panelas batendo, pessoas gritando “*fora genocida*”, um relato em primeira pessoa sobre uma agressão sofrida ligada a racismo

e homofobia, um outro relato sobre a morte de um jovem negro periférico e a então presidente Dilma Rousseff lamentando sua morte e afirmando se tratar de racismo estrutural. Estas foram duas peças sonoras e um percurso sonoro realizados como parte desta pesquisa, que serão retomados no capítulo 3.

Nessa montagem dos quatro canos acontece uma justaposição entre o campo sônico daquele espaço e outros dois exemplos sonoros: uma gravação de um determinado percurso sonoro direto, sem manipulação, e duas peças sonoras construídas, fictícias, sonorizadas.

Na escuta profunda (*deep listening*), a artista Pauline Oliveros lida não apenas com a camada sonora em que estamos inseridos em determinado momento, mas também com a memória do som dos sonhos, a consciência (e a lembrança, por consequência) dos sons recém-experimentados, a memória corporal do som, nosso som interno, entrando em um estado de atenção global (*global attention*), em que a escuta se torna exclusiva, focada, atenta.

Ainda que Oliveros não seja uma influência direta em meu trabalho de criação, identifiquei semelhanças na lida da escuta. Depois de realizar alguns exercícios de preparação da escuta ligados a escuta profunda (*deep listening*), foi possível perceber um estado em comum entre essa experiência e a experiência após a escuta do meu trabalho *Paisagem Sonora*. Com a atenção totalmente voltada aos sons que geralmente não percebemos, parece que acontece uma expansão sensorial sonora, a escuta opera com mais profundidade – o que, de certa maneira, John Cage já indicava desde sua peça 4'33".

# **2. ESCUTE**

**[ LO-FI:**

**EXPERIÊNCIA**

**COM**

**GRAVAÇÃO CASEIRA ]**

## 2 ESCUTE (LO-FI: EXPERIÊNCIA COM GRAVAÇÃO CASEIRA)

Neste capítulo, serão estabelecidos pontos com a lógica da gravação sonora caseira lo-fi que é fortemente presente e delineadora em minha produção sonora. O lo-fi (abreviação em inglês de *low-fidelity*, em português, baixa definição), não se trata de gênero ou estilo musical. Acredito que esteja mais ligado a condições e/ou escolhas de realização, de experimentação, de necessidade de criação.

O lo-fi será abordado a partir da experiência de alguns álbuns que tiveram importante papel no meu entendimento dessa lógica, da minha prática com o projeto charlotte's suit que opera de maneira independente e amadora.

### 2.1 CHARLOTTE'S SUIT: HOMEM BANDA

Das lembranças de escuta da música pop, rock e indie rock, destaco algumas marcantes. Ao escutar *Panis et circenses* na gravação dos Mutantes, pela primeira vez, fiquei impactado pelas “pessoas na sala de jantar”, literalmente entrando na música e trazendo para perto a experiência da mesa de jantar para a escuta. Tratava-se de um lugar familiar, havia um certo aconchego em me sentir parte do mundo comum dentro da música. Aliás, os Mutantes brincavam muito com os acontecimentos fora da música. Em *Minha menina*, de Jorge Ben, o fonograma inicia com um “Tosse, tomo mundo tossindo, hahaha”, como se o take anterior tivesse ficado ruim e, com o tempo de estúdio correndo, fosse necessário conseguir um resultado melhor no próximo take.

Outra lembrança marcante é da música de abertura do primeiro disco da banda carioca Pelvs, *Peter Greenway's surf* (1994). A canção *loveless* começa com a banda afinando seus instrumentos, quando é possível escutar uma televisão ligada ao fundo, o que traz uma perspectiva não de estúdio, mas de casa, do espaço do mundo comum (as pessoas na sala de jantar). Com o encarte em mãos, entende-se que o disco foi gravado no quarto de Gustavo Seabra, guitarrista, vocalista e produtor da banda. Aqui, diferentemente da experiência dos Mutantes relatada acima, um mundo de possibilidades então se mostrou: era de fato possível gravar em casa, num estúdio caseiro, “feito em casa”.



Figura 32 – Mix-tape onde tomei conhecimento da banda carioca Pelvs, 1997.

Mas como foi que cheguei a essa banda carioca? Na verdade, foi o caminho inverso: recebi de presente uma fita k7 de uma amiga, uma *mixtape*<sup>8</sup>, onde ela me apresentou diversas bandas desconhecidas e incríveis. Dos sessenta minutos de música cuidadosamente selecionada, entre bandas brasileiras e estrangeiras, fui fisgado pela segunda banda do lado B com uma canção maravilhosamente construída para durar quase dois minutos. Recorrendo à lista das músicas e bandas, deparei-me com a faixa *Pow*, de uma banda desconhecida de nome Pelvs (Rio de Janeiro, 1991). O álbum em CD estava esgotado, mas fiquei tão impactado com aquela canção, que desejei conhecer mais o trabalho da banda. Assim, por intermédio da mesma amiga, que conhecia os integrantes, consegui uma cópia do CD com a própria banda<sup>9</sup>, que me acompanha desde 1998.

Outro disco que teve forte impacto para o meu processo de gravação no sentido do “faça-você-mesmo”, foi o álbum *Céu de brigadeiro*, de Stela Campos (São Paulo, 1999). Era possível, em muitas das gravações, perceber os sons com baixa definição, o que já me interessava muito a essa altura na busca por diferentes texturas sonoras. Havia nesses trabalhos uma espécie de afirmação acerca dos meios tecnológicos em relação à maneira como essas produções se davam: estou aqui, esse é o meu trabalho e nesse momento é

<sup>8</sup> Mixtape é o nome dado a uma seleção de músicas ordenadas em uma fita k7.

<sup>9</sup> Este relato tem uma importância no que diz respeito a como se conhecia uma banda independente nos anos 1990, muitas vezes apresentadas por amigos em trocas de *mixtapes*.

possível realizá-lo dessa maneira. Independentemente do tipo ou qualidade de microfone de que se disponha, será direcionado para melhor captar o “espírito” da gravação, do momento, a dinâmica do “objeto” de interesse.

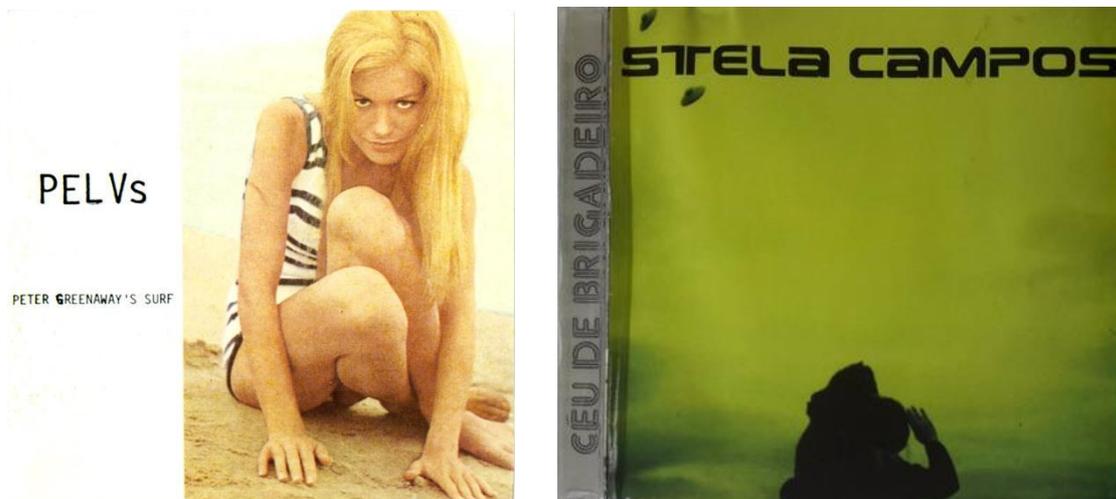


Figura 34 – À esquerda: *Peter Greenaway's Surf, Pelvs*, 1994. À direita, *Céu de Brigadeiro*, Stela Campos, 1999.

A partir desse momento, comecei a tomar conhecimento e a escutar muitas outras bandas brasileiras que, mesmo com estilos e gêneros diferentes entre si, atuavam em um contexto independente do mercado fonográfico que era o que as conectava. Então comecei a ter contato com diversos selos, gravadoras, distribuidoras e artistas que operavam completamente na lógica do “faça-você-mesmo”. Os primeiros contatos se deram com artistas/bandas como a Pelvs, do selo Midsummer Madness<sup>10</sup>, com o projeto/banda Objeto Amarelo, de Carlos Issa, a banda Grenade, de Rodrigo Guedes e com a cantora Stela Campos.

<sup>10</sup> Midsummer Madness é um selo carioca de música independente criado por Rodrigo Lariú, inicialmente como um fanzine em 1989, se tornando uma gravadora apenas em 1994.

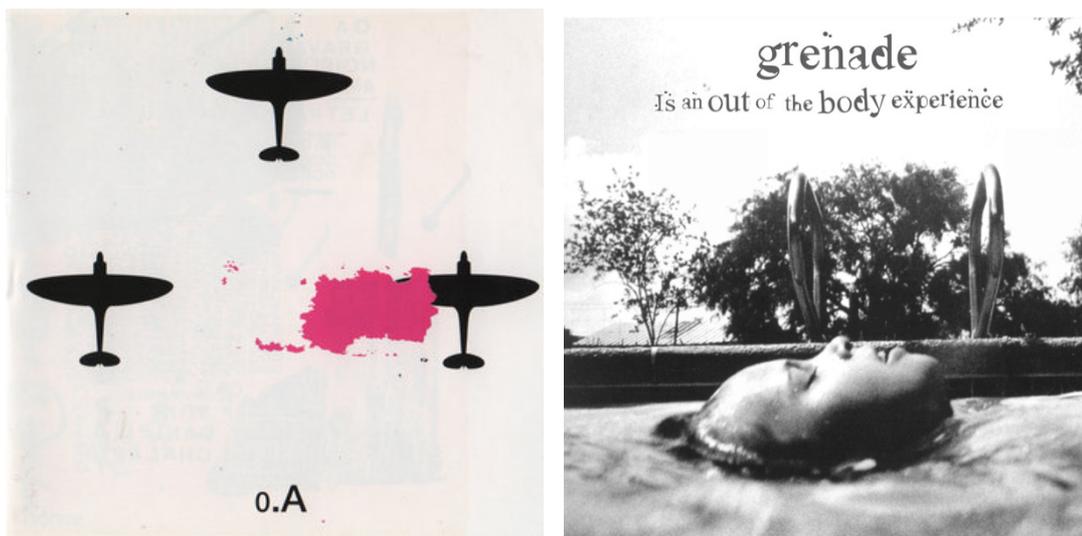


Figura 35 – À esquerda: *O;A, Objeto Amarelo*, 1999. À direita: *Is an out of the body experience*, Grenade, 1999.

Desde metade dos anos 1990, inspirado pelo universo pop, rock e punk, eu já me aventurava em criar minhas próprias canções. Autodidata musical, muitas de minhas tentativas musicais se perdiam pela falta técnica, tanto instrumental quanto no que diz respeito a escrita musical. Por conta desta necessidade específica, resolvi o problema gravando de maneira precária as ideias em um gravador portátil de fita cassete<sup>11</sup>. Algo importante que se configurou com essas primeiras gravações foi a possibilidade de poder me escutar posteriormente, quantas vezes fosse necessário. Parâmetros importantes são estabelecidos nesse momento processual de uma composição. A gravação primeira, devolve de maneira crua as possibilidades, limitações e potências musicais. O músico David Byrne sobre esse processo diz “Durante um tempo, usei esses aparelhos de som portáteis como ferramentas de composição – gravando ensaios e improvisações da banda, que eu depois ouvia e anotava as melhores partes, tentando imaginar como os melhores elementos poderiam ser utilizados juntos” (BYRNE, 2012, p. 169).

Inicialmente, eu fazia uso de um gravador de fita k7 portátil que era basicamente um *walkman*. Gravava voz e violão em um primeiro *take* buscando uma equalização possível para o registro. Depois, escutava o que havia gravado em um som portátil, me posicionava com a guitarra sem amplificação entre o som e o gravador de k7 para assim obter voz, violão e uma guitarra por cima. Era uma conta aparentemente simples: regular o volume do primeiro *take* em relação ao novo *take* que seria realizado sobrepondo diretamente um

<sup>11</sup> A partir deste ponto cassete será referido como K7.

sobre o outro. Mas as camadas de ruídos e de sons externos acabavam, por assim dizer, enterrando a qualidade do sinal sonoro das gravações anteriores. Eram gravações de fato muito precárias, mas era a maneira possível de escutar os primeiros rascunhos de canções e entender o que funcionava e o que não funcionava.

Posteriormente, um amigo me mostrou umas canções de sua autoria gravadas no quarto do irmão. Fiquei muito instigado, pois aquelas músicas mostravam uma qualidade técnica muito superior às gravações que eu realizara no gravador portátil. Com algumas canções na cabeça, fui com esse amigo até a cidade do Guarujá (litoral paulista) registrar essas primeiras músicas. Lá, ele e o irmão me mostraram o processo de gravação que utilizava a técnica de *overdub*<sup>12</sup> em um som estéreo caseiro com duplo deck e duas entradas (*inputs*) P2 para microfone. Na verdade, tal como eles, eu gravava utilizando *overdubs*, porém de uma maneira extremamente precária. No caso deles, os instrumentos e microfones possuíam suas entradas diretas via P2 e independentes, conferindo uma qualidade muito superior às minhas experimentações anteriores.

De volta a São Paulo, comecei a testar algumas gravações com um aparelho similar. Nessas condições, teve início oficialmente meu projeto *one man band*, *charllote's suit*, desejando travar diálogos com essa cena e as bandas que se mostravam em meu horizonte – vale lembrar que, até esse momento, não existiam as plataformas digitais dedicadas à música como Myspace, Bandcamp, Soundcloud e Spotify. Conhecer uma banda independente envolvia o universo dos fanzines, ir em lojas de discos como a Bizarre Records ou a Velvet (na galeria ao lado da Galeria do Rock, no centro de São Paulo), trocar mixtapes com os amigos, alguma eventual matéria em alguma revista especializada ou iniciativas como a coluna semanal Trabalho Sujo, do jornalista Alexandre Matias (ainda com pouco espaço midiático naquele momento).

O primeiro trabalho da *charllote's suit* se deu em k7, gravado nesse esquema de *overdub*, me utilizando de um aparelho estéreo caseiro com duplo deck com duas entradas (*inputs*) P2 para microfone. Toquei todos os instrumentos – guitarra, violão e voz. Gravava primeiro voz e violão, e depois realizava uma cópia desse mesmo take tocando uma guitarra por cima. Depois, organizava a ordem das músicas em uma terceira k7 que se tornava a minha cópia *master* – e a partir dela, eu fazia cópias que poderia distribuir. Ou seja, a k7 que

---

<sup>12</sup> *Overdub*: técnica que consiste em registrar a partir de algo pré-gravado, acrescentando novas camadas a cada novo *take* (explicar melhor).

chegava para quem quer que a fosse escutar, era uma cópia de quarta geração, o que conferia uma supressão na qualidade sonora e em detalhes que eram soterrados pelo ruído que se encorpava mais a cada cópia.



Figura 36 – modelo Awa NSX – 999Mk II com duas entradas P2 para microfone com volumes independentes

Com sete composições originais, *Happiness is not always a warm gun* sugere uma estética doméstica, com letras sobre desencontros entre afetos e desafetos diversos, numa vertente assumidamente lo-fi. O título do trabalho é um jogo pretencioso com o nome da música *Happiness is a warm gun*, de John Lennon. Vale lembrar que a música de Lennon foi inspirada por uma capa de revista de armas, em que o artista se apropriou de maneira irônica do título da chamada principal da revista como mote inicial para sua canção – procedimento não muito distante de práticas de apropriação dadá.

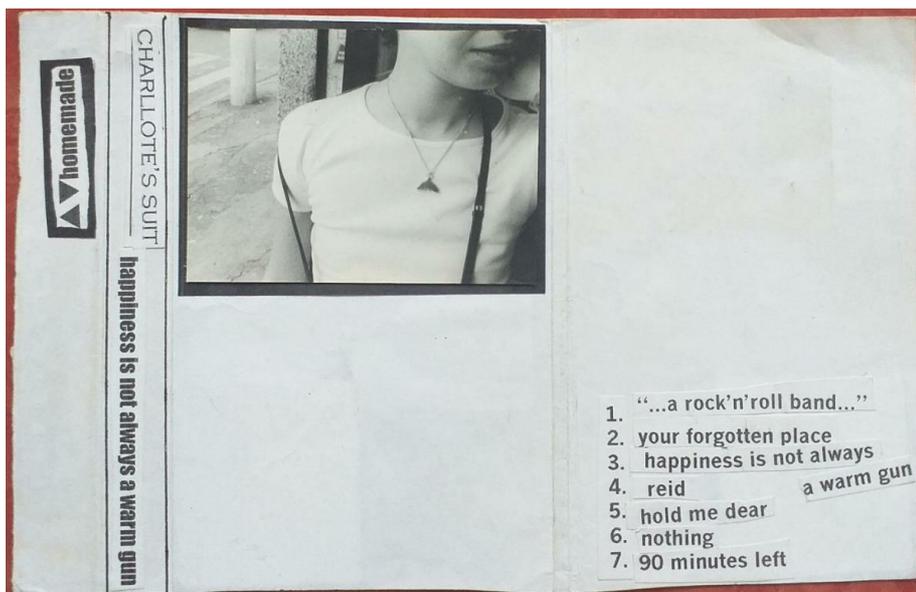


Figura 37 - *Happiness is not always a warm gun*, charlotte's suit, 1999.

Link para acessar *Happiness is not always a warm gun*:

<https://vimeo.com/manage/videos/722287750/8b63aef9b1/privacy>

O músico David Byrne em seu livro “Como funciona a Música” relata a primeira experiência de gravação em multipista:

Les Paul, o mesmo cara que produziu uma das primeiras guitarras elétricas do mundo, também pode reivindicar a invenção da gravação multicanal. A técnica consiste em gravar uma performance e depois rebobinar o take até o começo para adicionar outros elementos sobre ele, como sua esposa cantando. Ao menos foi isso que Paul fez com a dele, a cantora Mary Ford. Ou você pode “tocar com você mesmo”, como Paul também fez – gravando primeiro a bateria, para depois adicionar mais de uma guitarra, criando uma banda virtual de um homem só. Também é possível variar a velocidade do gravador para produzir efeitos estranhos – avanços muito rápidos, por exemplo. Em 1947, Paul e Mary gravaram uma canção chamada “*Lover*”, que foi o primeiro single comercial a ser gravado em multicanal. O multicanal de Les Paul, na época, foi o mais próximo do que hoje chamamos de gravador de som sobre som. Em sua versão pioneira dessa tecnologia, era possível adicionar mais elementos a uma faixa pré-gravada, mas o resultado era uma mescla definitiva das duas faixas. Se errasse, teria que recomeçar do zero. Era mais ou menos como pintar com aquarela, ou cozinhar. (BYRNE, 2012, p. 161)

O “tocar com você mesmo” e criar “uma banda virtual de um homem só” foi um elemento que rapidamente atraiu minha atenção e interesse. Era quase como uma ilusão

acústica, escutar algo que aparentava uma banda, mas que na verdade era apenas uma pessoa. Parte da ideia do projeto da charllote's suit era isso: tentar criar uma ilusão acústica.

Depois do primeiro álbum em K7, a gravação sonora doméstica se tornou parte estruturante da minha produção artística até os dias de hoje. Nos projetos com a charllote's suit, foi possível juntar música, escrita, fotografia, desenhos e colagens – um campo poético fértil, que deu origem alguns álbuns em formato de k7 e CD-R (Compact Disc-Recordable). Aliás, para endossar a ilusão acústica, era necessário que ela fosse acompanhada de uma visualidade. Todas as artes dos álbuns produzidos até 2015, foram colagens realizadas na escala de 1:1 que depois eram reproduzidas em fotocopiadoras. As cópias em K7, e posteriormente em CD-R, também eram realizadas no meu ateliê, na casa onde eu morava.

Inspirado por essa cena musical independente que eu tomava contato e por outras bandas e artistas que já escutava (como Sebadoh, Sonic Youth, Guided By Voices, Itamar Assumpção e Beat Happening, que gerenciavam suas produções, distribuições e edições dos seus primeiros álbuns), comecei a distribuir por conta própria *Happiness is not always a warm gun* para alguns amigos. Com isso, uma das cópias da fita K7 caiu na mão do fotógrafo da cena independente Eugênio Vieira, que também era sócio do selo independente Slag! Records<sup>13</sup>. Ele se interessou em distribuir a K7, o que foi muito estimulante para algo gravado no meu quarto, sem grandes pretensões. Pouco tempo depois, fui convidado a fazer a primeira apresentação da charllote's suit na festa *Star Me*, organizada pelos então DJs Ronaldo Evangelista e Juliano Zappia, que acontecia às quintas-feiras na Torre do Dr. Zero, no bairro de Pinheiros, Zona Oeste de São Paulo, em 1999. Para tal apresentação, convidei os músicos Adolfo Borges (bateria) e Alexandre Guena (guitarra) para realização do show. A partir desse primeiro show, as gravações foram sempre realizadas sozinhas, e a cada show era montada um grupo distinto de músicos.

---

<sup>13</sup> Selo paulistano que distribuía e eventualmente gravava bandas independentes – atuou entre 1997 /2007.



Figura 38 – Flyer oficial da festa Star Me, São Paulo/1999.

Já com interesse nas artes gráficas das bandas e divulgação de shows, decidi fazer uma divulgação por conta própria:

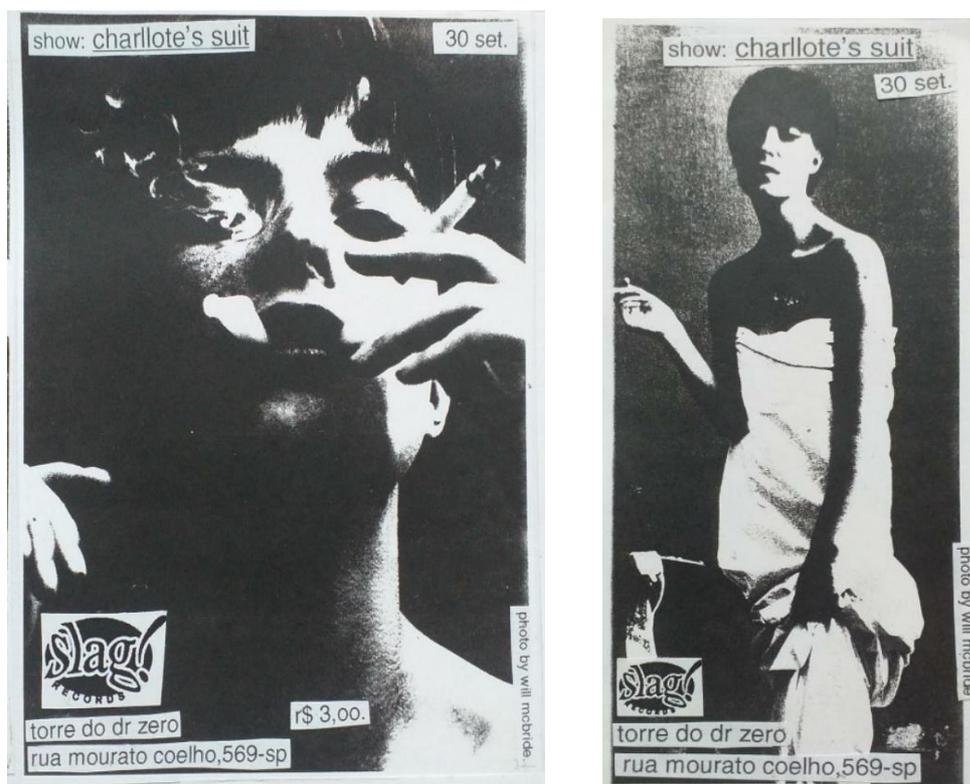


Figura 39 – Flyer do primeiro show da charlotte's suit, 1999 – divulgação independente.



Figura 40 – primeiro show da charllote’s suit, 1999. Da esquerda para direita: Xanxa (Alexandre Guena), Pedro Palhares e Urso (Adolfo Borges), primeira formação ao vivo – foto Eugênio Vieira.

Com charllote’s suit, iniciei uma pesquisa investigando maneiras de gravar e captar instrumentos, sons ambientes e registros de campo. Muito foi aprendido com todas as gravações realizadas, e muitas trocas foram estabelecidas com as diversas bandas e artistas dessa cena que eu adentrava. No espectro da composição da canção, houve mudanças estruturais relevantes por conta do processo da gravação caseira. Com um mínimo de estrutura para poder registrar as experiências sônicas, charllote’s suit ganhou no improvisado das melodias, letras e harmonias.

A gravação está longe de funcionar como um espelho acústico objetivo, mas se apresenta como uma espécie de magia – uma representação perfeitamente fiel e imparcial de um ato sonoro ocorrido no mundo real. Esse processo alega captar exatamente o que ouvimos, embora nossa audição não seja imparcial ou objetiva. (BYRNE, 2012, p. 116)

Com a acessibilidade da fita K7, sua popularização, desdobramento técnico e o barateamento ao longo dos anos dessa mídia, foi possível encontrar uma brecha na produção musical. Quase um retorno ao básico do básico, fosse no uso de apenas um microfone para captar a performance ao vivo de uma banda com um gravador em estéreo,

fosse com um gravador de quatro canais, essa tecnologia causou enorme impacto no modo de produção de toda uma geração.

Gêneros inteiros de música floresceram como resultado das fitas cassete. Bandas de punk que não conseguiam fechar acordos com uma gravadora recorreram à produção de cópias de fitas caseiras que eram vendidas em shows ou por correio. Essas cópias de cópias perdiam algo da qualidade – suas frequências mais altas inevitavelmente eram reduzidas, e algumas nuances dinâmicas também desapareciam, mas ninguém parecia se importar muito. Essa tecnologia favoreceu um estilo de música que poderia ser descrito como “etéreo, ambiente ou barulhento”. Eu me lembro de ouvir fitas com músicas de Daniel Johnston que deviam ser o resultado de inúmeras cópias seguidas. A qualidade de áudio era péssima, e parecia que ele havia feito “*overdubbings*” [sobreposições] de voz ou instrumentos em certas músicas enquanto gravava o material – tudo em cassete. Foi uma era de música “suja”. A qualidade estava escorregando ladeira abaixo, mas a liberdade e o poder oferecidos por aquela tecnologia compensavam tudo. (BYRNE, 2012, p. 170)

O primeiro gravador portátil de 4 canais em k7 foi lançado pela empresa TASCAM em 1979. A TASCAM é a divisão de áudio profissional da empresa japonesa TEAC Corporation, fundada em 1953. O primeiro modelo de porta-estúdio de 4 canais para k7 lançado foi o TEAC 144 (gravador usado pelo músico Bruce Springsteen em 1982 para gravar seu álbum *Nebraska*<sup>14</sup>).



Figura 41 – TEAC 144 (1979)

<sup>14</sup> <https://open.spotify.com/album/6yskFQZNILYhkchAxELHi6>

A cena musical independente se apropriou dessa brecha técnica e começou a elaborar todo um modo de produção autônomo. Com isso, estúdios “não profissionais” e “caseiros” se multiplicaram em uma rede onde muitos artistas e bandas colaboravam entre si. A criação musical encontrou, assim, uma nova percepção, gerando uma estética pautada nesse novo modo de gravar. Somada à máxima do punk “faça você mesmo”, desde meados dos anos 1980, parte dessa nova estética e experiência, já era identificada naquele momento por lo-fi. O DJ e músico William “Bill” Berger (1964-2017), é geralmente relacionado a popularização do termo por conta do seu programa semanal na rádio independente WFMU<sup>15</sup>. Berger conseguiu emplacar na rádio de Nova Jersey (EUA) o programa Lo-Fi, onde por 30 minutos eram apresentadas gravações caseiras de diversas partes dos EUA.

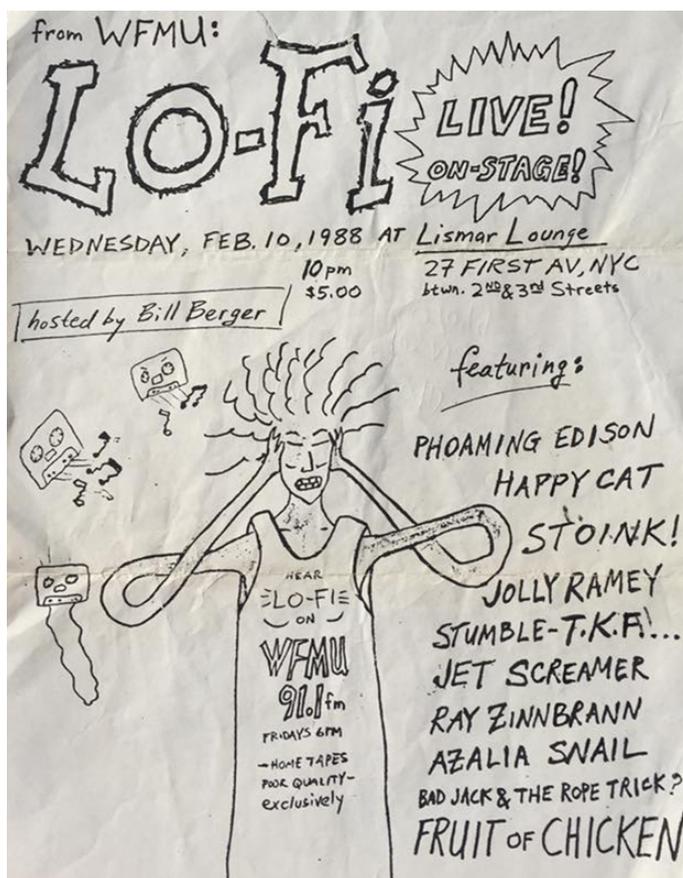


Figura 42 – cartaz de festa do programa de rádio Lo-Fi do DJ William “Bill” Berger, 1988<sup>16</sup>

<sup>15</sup> <https://wfm.org/>

<sup>16</sup> <http://raybrazen.blogspot.com/2017/09/william-m-berger-1964-2017.html>

O pesquisador e músico Marcelo B. Conter, contextualiza o lo-fi da seguinte maneira:

Enquanto o conceito de hi-fi avançou progressivamente ao longo dos anos, a história do lo-fi encontrou obstáculos para ser contada de modo linear e progressivo. Suas primeiras definições (que emergiram em meados da década de 1970) trataram de responder criticamente às manifestações expressas pelo hi-fi e pelas lógicas hegemônicas do mercado. O lo-fi foi sendo, assim, definido a partir de dois vieses especificamente: a fita cassete e o mote do *do it your self* (faça você mesmo). O cassete é uma mídia bem distinta do LP, pois armazena mais tempo de áudio e, principalmente, permite ao consumidor gravar sons por conta própria, até mesmo por cima de um registro anterior. Com ele, tornou-se possível para pequenos artistas lançarem álbuns produzidos em casa, com capas feitas à mão ou reproduzidas com fotocopiadoras e em quantidades reduzidas e/ou *on demand*. Cenário bem diferente do proposto, à época, pelos selos fonográficos, pois a tendência era a de imprimir discos de vinil às centenas ou aos milhares, quantidades que muitas bandas pequenas não tinham a capacidade de fazer vender. Foi assim que o movimento cultural *do it yourself* se aproximou da música punk. (CONTER, 2016, p. 46).

O segundo álbum da *charlotte's suit*, realizado no mês seguinte, foi um pouco mais elaborado. Arriscando um pouco mais nos experimentos, contou com uma percussão em uma das faixas, onde me utilizei de um fone de ouvido de walkman quebrado. Coloquei um dos lados do fone dentro de uma caixa de sapato para buscar um som grave e o outro lado próximo a uma lata de película cinematográfica de 35mm para buscar um som agudo e estridente – desejando emular uma bateria. Nesse álbum também comecei a criar alguns sons com um teclado, buscando novas texturas.

Se no primeiro álbum realizei um jogo pretencioso com a canção de John Lennon, neste segundo me apropriei de uma frase célebre de John Cage, de seu livro *Silence. I have nothing to say, and I am saying it* foi emprestada para o título do segundo álbum. Infelizmente, tanto a master quanto a arte da capa foram perdidas, impossibilitando o compartilhamento.

Depois do terceiro álbum, *I can't stand the things a have do deal with*, que mantinha a linha dos dois primeiros trabalhos, inspirado pelas experimentações da banda norte americana Sonic Youth, decidi por explorar um formato instrumental. Sobre as rupturas que, tanto o Sonic Youth quanto seus pares, estavam causando no cenário independente norte americano, o escritor e crítico musical Matthew Stearns discorre:

Os fundamentos musicais ricos e férteis estabelecidos em todo o país nos anos 1980 por bandas indie e de pós-punk como Dinosaur Jr., Black Flag,

Butthole Surfers, Royal Trux, Laughing Hyenas, Green River/Mudhoney, Minor Threat/Fugazi, e assim por diante, só começaram a ser escavados recentemente. (...) O Sonic Youth estava ligado nas transformações que ocorreram no indie rock dos anos 1980 com uma sensibilidade aguçada. Assistiam de perto quando o punk hardcore alcançava seu consumo máximo de energia no começo da década, e viram o impulso punk ser reorientado em novas direções por uma leva de bandas jovens, barulhentas, inteligentes, ávidas e curiosas. Saídas das garagens dos subúrbios de todo o país. (STEARNS, 2007, p.31)

Com uma bateria emprestada, o que foi um fator determinante para esse novo álbum, iniciei a nova empreitada. Assim, com duas guitarras e bateria, foi gravado o álbum CHARLLOTE IN FURS, uma espécie de projeto paralelo da própria charllote's suit. O nome do novo projeto se referenciava a canção *Venus in Furs*, da banda proto-punk The Velvet Underground.

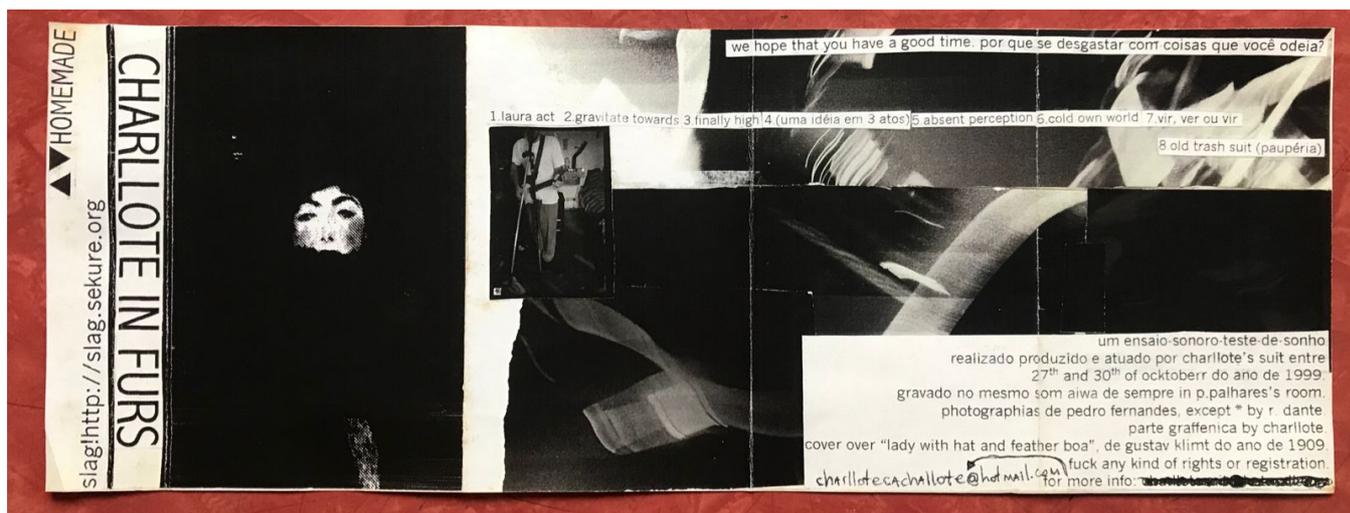


Figura 43 – CHARLLOTE IN FURS, 1999.

Link para acessar CHARLLOTE IN FURS:

<https://vimeo.com/manage/videos/826534400/90221eee0b>

Depois de quase um ano gravando usando o som estéreo caseiro com duplo deck como gravador, o sonho do porta estúdio de 4 canais se tornou realidade quando consegui adquirir um FOSTEX XR-5. O curioso é que as primeiras muitas gravações, eu operava em uma lógica a que eu havia criado no uso do estéreo caseiro – a única diferença, era a qualidade, em comparação a tecnologia anterior.

Com as trocas e conversas com as diversas bandas, músicos e selos independentes (em especial o selo paulistano Ordinary Recording), me aproximei de um dos guitarristas e vocalistas da banda Thee Butchers' Orchestra (São Paulo), Marco Butcher (que também havia sido o primeiro baterista da banda Pin Ups e montou uma lista gigantesca de bandas e projetos). Marquinhos, como era conhecido, era um músico que acordava com um riff musical na cabeça, e que ao longo do dia se desdobrava em diferentes estilos e referências. Uma noite, conversando com o vocalista Moska Billy, da banda baiana The Dead Billies, decidimos montar um projeto que tivesse um viés do blues. Criamos assim a banda Boogie Snake, que rendeu um álbum nunca lançado. Mas a experiência de gravação e produção junto ao Marco Butcher foi uma mudança de paradigma no meu processo criativo.

Ao invés de começar gravando a base no violão, a base era a bateria. A diferença era que Marco, músico experiente, sabia o que estava fazendo. Já eu, quando apliquei essa lógica a charlotte's suit, começo uma base rítmica, sem ter uma música ou canção pré-existente. O pulso rítmico que sugere o que vem depois.



Figura 44 – O porta estúdio de 4 canais em fita k7 FOSTEX XR-5, 2000 (acervo pessoal)

Em gravações sonoras, no geral, existe uma ligação direta com o que foi registrado, com o objeto sonoro. Porém, assim com um filme hollywoodiano, gravações de bandas ou orquestras imprimem uma construção onde o que importa é uma percepção de um todo, visto de longe. Nas gravações caseiras, tanto sonoras quanto cinematográficas, parece que a presença do objeto registrado é mais íntima.

Sobre esse registro íntimo, a pesquisadora Thaís Aragão afirma:

A ambiência dessas gravações parece sugerir não apenas proximidade entre ouvintes e artistas, quase como se dividissem o mesmo cômodo, mas também a sensação de estar junto a eles em momentos em que a música acontece antes de receber correções, ajustes, alterações e outros acabamentos que se julga necessários para torná-la comercializável. É esse despojamento que o lo-fi no indie rock vai tentar preservar, e o discurso dos artistas, dos selos independentes, da imprensa alternativa ligada às cenas musicais e dos próprios fãs vai recursivamente contribuir para estabelecer. (ARAGÃO, 2017, p.9)

A produção musical independente está fortemente vinculada a uma produção fonográfica fora do mercado das grandes gravadoras, havendo, por consequência, um barateamento geral da produção: dos instrumentos em si aos amplificadores, a infraestrutura do estúdio (microfones e suporte de gravação — diferentes tipos de fitas), as cópias finais do fonograma.

A propósito de uma compreensão de aspectos do "independente", recorro a um comentário do cineasta Jean-Luc Godard (1930-2022) sobre um possível cinema independente:

Se não se quer criar um produto acabado, a imaginação precisa ser corrigida a cada dia, não se procura mais fazer algo perfeito. Portanto, não se trata de improvisações, mas de um pensamento mais vivo, de uma criação permanente. É preciso fazer mais filmes, muito mais, mais rapidamente, justamente para fazer mais e gastando menos, pela mesma razão. Filmes que possam ser exibidos mesmo fora dos circuitos normais. Não mais um só filme, que circule pelo mundo inteiro, mas mil filmes, que circulem menos, mas que, dado o seu número, a difusão será igual ou maior. E, automaticamente, sendo feitos mais rapidamente e com gastos menores, se poderá rodar filmes sobre assuntos considerados até agora como não-comerciais. (GODARD, 1985, p.143).

Esse comentário de Godard, se aplica de maneira precisa à lógica da música independente. A urgência de músicos e artistas em produzir música autoral, que não precisassem estar sujeitos a uma aprovação de diretores de gravadoras, diretores artísticos, ou sucesso de vendas, se liga diretamente a ideia do produto não acabado e que possam ser veiculados fora de um circuito comercial.

O cineasta Stan Brakhage (1933-2003) em seu texto “In defense of amateur”, aproxima seu uso de filmagens em 8mm em viagens e situações domésticas, que eventualmente se tornam material de seus filmes, como canções. Brakhage acredita se tratarem de melodias que ele capta, criando uma música visual. Seus filmes eram produzidos em casa, sua área de trabalho se confundia com sua sala de estar. Essa imagem me faz lembrar de Lou Barlow (Sebadoh) ou de Gustavo Seabra (Pelvs) gravando suas músicas em seus quartos.

## 2.2. “DEMO É O CASSETE!” E PRÁTICAS FORA DO SISTEMA: BANDAS, CASAS NOTURNAS, ZINES E FLYERS

“A referência chegou primeiro trazendo alguém que eu não conheço”

- Objeto Amarelo , letra da canção ‘Referência’

Desde o princípio de qualquer cena musical independente, as bandas precisam construir um circuito em torno de sua produção. Curiosamente, não é muito diferente de bandas e artistas ligados ao *mainstream*. A diferença, é que no caso das bandas independentes, os artistas precisam se auto gerir em um esforço contínuo para criar e manter uma troca com um público interessado em sua produção.

Alguns pontos que são possíveis de serem levantados são: **primeiramente** as **bandas e artistas** em si. A produção sonora/musical, são de responsabilidade exclusiva das bandas e artistas – da organização dos ensaios, aos processos de composição, proposição de shows e decisões acerca das gravações. Um **segundo** aspecto é o **da gravação e distribuição** – como e onde será gravado, de qual maneira, como será finalizado e distribuído o trabalho (mesmo hoje em 2023, as bandas precisam decidir por qual plataforma digital suas músicas serão acessadas, se haverá alguma mídia envolvida como vinil, k7 ou mesmo CD). O **terceiro** ponto, são os **espaços onde os shows** acontecem, de bares a casas de shows

independentes, podendo também lojas, ateliês e livrarias entrarem na lista de possíveis palcos. O último e importantíssimo elemento, é o **público** – quem vai, como ficam sabendo, como a divulgação acontece e chega até as pessoas, ou seja, produção, gravação, distribuição, divulgação.

A listagem acima parece ter uma ordem lógica, mas conforme uma cena musical vai sendo fomentada, em determinado momento todos os elementos estão acontecendo ao mesmo tempo: eu posso ser influenciado a criar minha banda sendo público de lugares onde certas bandas e artistas se apresentam. Nesse momento, quando se constata de que a própria cena se retroalimenta, há uma sinergia desejada.

A música é intangível porque só existe enquanto está sendo assimilada, mas ainda assim é capaz de mudar profundamente a forma como vemos o mundo e o lugar que ocupamos nele (...) percebi que uma mesma música, executada num contexto diferente, pode ser entendida de outra maneira pelo ouvinte ou até mesmo ganhar um significado totalmente novo. Dependendo de onde você a ouve – em uma casa de shows ou na rua – ou de qual é a sua intenção, uma mesma música pode soar como uma intromissão irritante, ácida e agressiva, ou fazer você dançar. (BYRNE, 2012, p. 10)

Outro fator importante e necessário de se pontuar, é que nunca existiu ou existirá uma única cena. São diversos grupos, muito diferentes entre si, atuando nos mais diversos espaços. Em São Paulo, no final dos anos 1990 e começo dos 2000, é possível citar a cena indie rock, que contava com a forte presença da banda Thee Butcher's Orchestra; a cena "reggae-dub" fortemente representada pela banda Rockers Control; a cena mais experimental com a banda-projeto Objeto Amarelo; e a cena mais próxima do samba com Romulo Fróes, para citar algumas entre tantas outras.

Não pretendo neste trabalho propor a contar essa história e muito menos a defender *uma* história específica. São diversas bandas e muitas histórias. Aqui, pretendo trazer alguns pontos e algumas manifestações de algumas bandas e artistas que criaram, a seu modo e estilo próprio, **uma ruptura no processo de criação e veiculação da música**, atravessando gerações.



Figura 45 – Space Rave, show no Garagem Hermética (Porto Alegre), 1997

Sobre a lógica do faça você mesmo, o pesquisador Leonardo Felipe comenta sobre o aspecto punk que migrou para muitas das práticas independentes:

O *punk* sabotou as regras da indústria com seu amadorismo fundamental: não é mais preciso saber fazer qualquer coisa para poder fazê-la, basta agir. A vontade transformando-se em ação e prescindindo de qualquer técnica. A ideologia DIY (*do it yourself* ou faça você mesmo) ressurge como um contraataque à especialização e ao virtuosismo, promovendo um tipo de produto artístico impregnado de improviso, amadorismo e brutalidade. (FELIPE, 2012, p.102)

Ao me aproximar dessa história, muita coisa já havia acontecido. Um dos primeiros shows de música independente que foi marcante, foi da banda paulistana Pin Ups em 1998. A banda já era muito diferente dos seus dois primeiros discos, mais melódica, mas não menos barulhenta. Foi uma experiência de show fora dos padrões que eu conhecia. Essa experiência se dava em inferninhos ou locais alternativos, muito diferentes de grandes casas de shows, ginásios ou estádios. Tudo era mais próximo e mais intenso, havia uma sensação de que qualquer coisa podia acontecer, uma espécie de perigo iminente – diferentemente dos lugares “padrão” para shows onde havia uma sensação de controle.

Esses dois lugares (CBGB e Tootsie’s) eram bares, onde as pessoas bebiam, faziam novos amigos, gritavam e caíam de bêbadas; então as bandas tinham que tocar alto o bastante para serem ouvidas por cima de tudo isso – e era o que todos faziam, e ainda fazem. (Aliás, o volume do som no Tootsie’s é *muito* mais alto do que costumava ser no CBGB). (...) Esse tipo de música se

encaixa perfeitamente no lugar onde está sendo ouvido, em termos sonoros e estruturais, e é absolutamente ideal para a situação – é a música vista como uma coisa viva, que evolui para se adaptar ao nicho disponível. (BYRNE, 2012, p.21)

Segundo o pesquisador Leonardo Felipe (também fundador da casa de shows gaúcha Garagem Hermética), as casas noturnas servem como espécie de “centros culturais” para as bandas, espaços fundamentais onde as mesmas podem mostrar seus trabalhos e trocar diretamente com o público. São espaços para desenvolver e fomentar a cena de cada grupo independente. Em São Paulo, existiram muitos desses “centros”, do Madame Satã, nos anos 1980/90, aos novos espaços na virada dos 1990-2000, como Hangar 110, Alternative Bar, Torre do Dr. Zero, Borracharia, Orbital, Juke Joint, Fun House, Berlim e CB (Clube Belfiori).



Figura 46 – charlotte’s suit, show na Torre do Dr. Zero (São Paulo), 2000. Da esquerda para direita: Pedro Palhares, Ben Trouvé (guitarra) e Pacolli (bateria) terceira formação ao vivo – foto Megssa Fernandes.

Era possível perceber uma movimentação da música independente efervescente no final da década de 1990. Nesse momento, além da banda Pins Ups, haviam Mickey Junkeis, Sala Especial, Objeto Amarelo, Thee Butcher's Orquestra, Fish Lips, Ultrasom e Momento 68, de **São Paulo**; Brincando de Deus, Crac, The Dead Billies e Jupiter Scope da **Bahia**; Pelvs, The Cigarettes e Stellar, do **Rio de Janeiro**; Sleepwalkers, de **Santa Catarina**; Space Rave, do **Rio Grande do Sul**, dentre muitas outras.



Figura 47 – Ultrasom, show no SubJazz/Juke Joint (São Paulo), 2001

No espírito punk do “faça-você-mesmo”, para além das capas dos discos e camisetas das bandas, as artes dos cartazes e flyers (volantes) também eram produzidas pelas próprias bandas ou por artistas que frequentavam os mesmos shows. A gráfica independente também fazia parte estrutural da visualidade da cena onde ela circulava.



Figura 48 – Objeto Amarelo, show no Outs e em outras casas noturnas (São Paulo), 2000

Em entrevista concedida para Velot Wamba, publicada na revista +SOMA #21, Carlos Issa, da banda Objeto Amarelo e do projeto DRAGA<sup>17</sup>, comenta sobre a atividade sonora e visual: “Dá pra compor com qualquer coisa. Não vejo diferença entre compor com sons ou com imagens” (p.36)

A banda estadunidense Sonic Youth tinha seu próprio fanzine, onde anunciava as novidades da banda e de bandas “irmãs” - artista Dora Longo Bahia, em relato pessoal na banca de qualificação desta dissertação, relatou que certa vez em um show do Sonic Youth, se inscreveu na Newsletter da banda e recebeu regularmente por anos o fanzine deles.

---

<sup>17</sup> Diferentemente da lógica de espaços expositivos inseridos em um circuito artístico comercial, o período de duração das exposições da Draga, era o mesmo dos shows: uma tarde ou uma noite.

**ELEVADOR**  
**AUTO** 9 DE AGOSTO (SABADO)  
 SARA  
**CURA**  
 MADONA  
**LAVA**  
 SHOW COM ENTRADA FRANCA  
 NO  
**ALTERNATIVE BAR**  
 RUA PADRE JOÃO 401  
 (FICA A 100 METROS DO SHOPPING PENHA)  
 TEL: 217 4615 H11:30

SHOW  
 E ELECTRAKILL  
 DO DRAGA-  
 MINGO!  
 7/6 NOEMPÓRIO  
**MAKE-UP**  
 (E.U.A.)  
**AUTO**  
 JAM BUTCHER'S  
 THE CHARTS  
 2oh  
 RUA GIRASOL 323  
**\$ 10,00**

Figura 49 – Flyer shows, 1998





Figura 51 – Flyer show, 1999

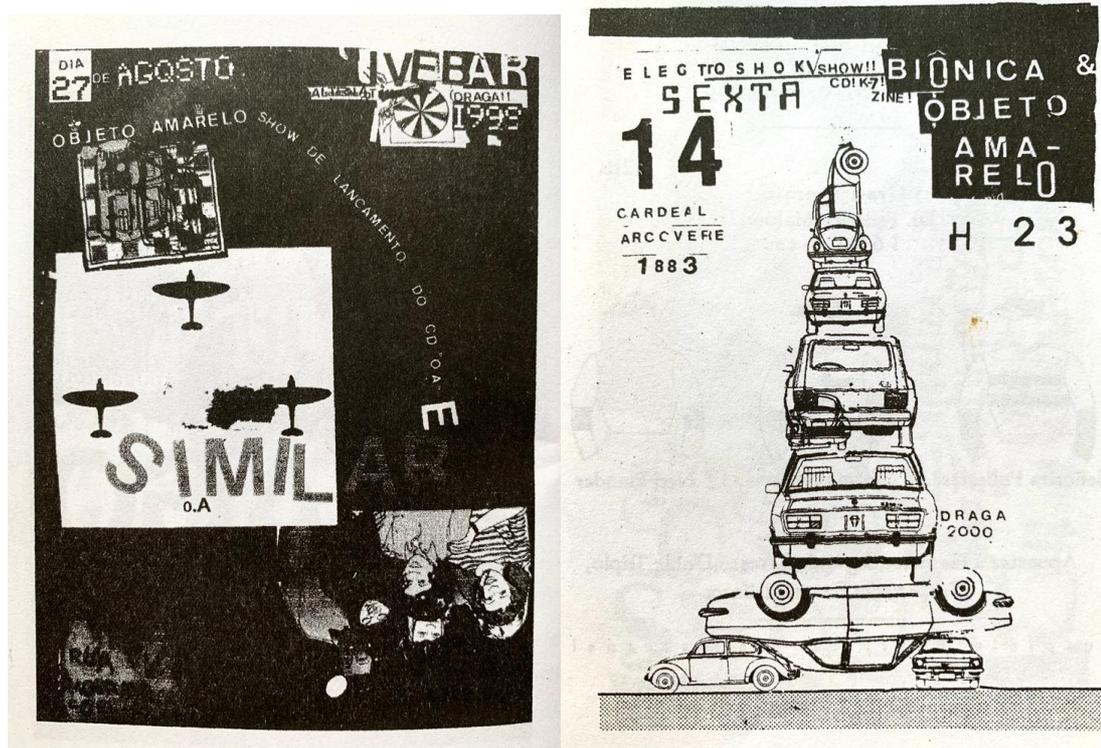


Figura 52 – Flyer shows, 1999/2000

Nessa mesma época, muitas outras bandas desejavam entrar para o *mainstream*, para grandes gravadoras, gravar discos em grandes estúdios com “grandes” produtores. Para tanto, era necessário ter algum material para mostrar aos diretores artísticos,

produtores e músicos. Assim surge o conceito de **fita de demonstração**, ou como ficou conhecida, a **fita demo**. É importante ter isso em mente, pois as bandas e a cena referidas acima não operavam nessa lógica: suas fitas eram seus trabalhos finalizados, seus discos, e não fitas de demonstração.

A banda paulistana Pin Ups em seus primeiros shows, realizava apresentações viscerais, energéticas e som seminal, influenciou toda uma geração que atravessou a última década dos anos 1990 e a primeira década dos anos 2000. Muitas das bandas independente e da cena que era fomentada em seu entorno foram, em maior ou menor grau, atravessadas pela Pin Ups. Uma passagem muito curiosa da banda diz respeito à discussão entre fita demo e fita pronta. O primeiro álbum oficial da banda, *Time Will Burn* (1990), se deu, segundo o guitarrista Zé Antônio, da seguinte maneira:

Por algum motivo, a gente vinha ensaiar em Santana. Eu e o Luiz morávamos em Santo André e o André morava em São Paulo. Daí nós vínhamos até aqui para fazer esses ensaios e nesse estúdio tinha um gravador, o que era incrível, pois a gente ia gravar uma demo. Um Tascam de quatro canais. Gravou nossas primeiras demos, algumas a gente perdeu, foi selecionando, essa é mais legal, vamos fazer isso, e separamos as músicas que a gente queria, distribuíamos para marcar show, para mostrar para as pessoas. E por algum motivo isso caiu nas mãos do Thomas Pappon, na época ele estava na *Stiletto*, era diretor artístico. “Quero lançar o disco de vocês”. Ele já tinha visto alguns shows. Mas nunca tinha ouvido nenhuma gravação. Daí chamou, foi logo no comecinho da nossa vida com o Retrô. Nós chegamos lá, é claro que a gente imaginava que ia ter uma estrutura, afinal estávamos indo a um estúdio, com produtor...e ouvimos:

- Então, quantas músicas vocês têm aí nessa demo?

- Ah...gravadas deve ter umas cinco ou seis...

- Tá, então vamos juntar essas com algumas coisas novas que vocês vão fazer agora.

- Mas...essa aqui é a demo!

- Não, está tudo bem, é assim mesmo que eu quero!

Muito se falou do *Time Will Burn*...mas na verdade aquilo é uma grande demo do Pin Ups. (Zé Antônio Vidigal apud HERMUCHE, 2015, p. 16).

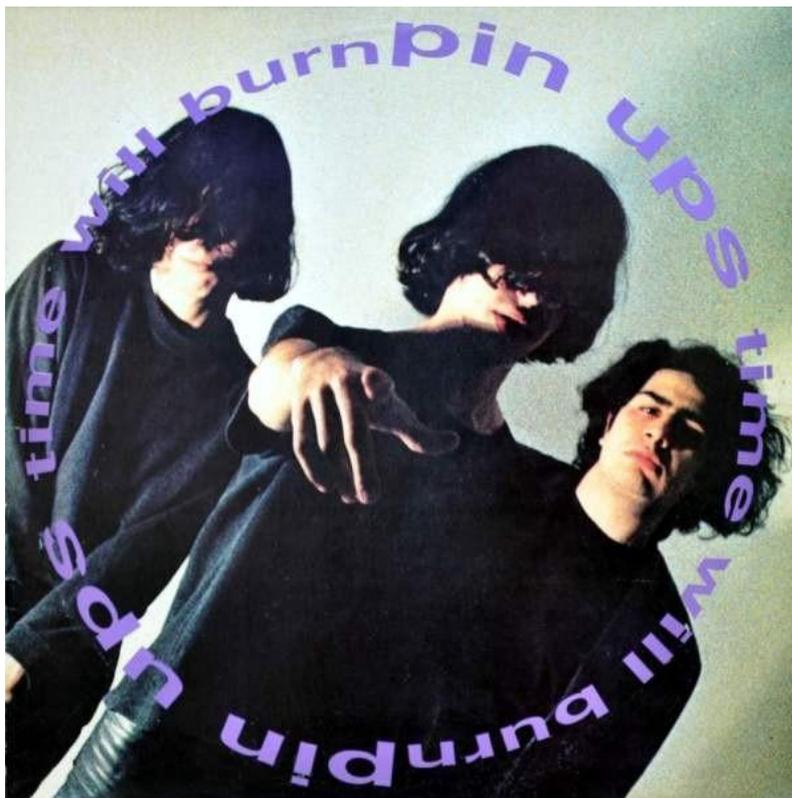


Figura 53 – *Time Will Burn* – Pin Ups, 1990.

Para escutar:

<https://open.spotify.com/album/0fsytGLDtdixWXbrMwb6V>



Figura 54 - Parte do arquivo pessoal de fitas k7 – nada de demos, todas trabalhos acabados, 2022.

Segundo o músico e produtor carioca Gabriel Thomaz (ex-Little Quail and the Mad Birds e atual Autoramas), “as gravadoras não queriam mais contratar bandas de Rock, as

demos foram a maneira do trabalho de cada banda circular e ser comercializado” (THOMAS, 2010, ).

Esse tema sobre onde se daria a definição de bandas “profissionais” e bandas “amadoras” rendeu uma manifestação pública de muitos selos independentes como Ordinary Recordings (SP), Midsummer Madness (RJ), Me And My Monkey (GO), Low Tech Recs (PR), Monstro Discos (GO), Slag! (SP) e das bandas Grenade (PR) e Wry (SP), intitulada “demo é o cassete”, em que explicavam essa diferença. O manifesto era um pequeno *flyer* (panfleto), impresso frente e verso, que acompanhava os trabalhos em fita k7 de muitas bandas e artistas.

A fita k7, enquanto objeto, concentrava e representava muitas coisas. Era trabalho, era afeto, era comunicação. Era a materialização de proposições estéticas e de diversas atitudes que não se encaixavam muito bem no pacto social de origem dos indivíduos que participavam e compunham a cena. Cada pessoa que somava e contribuía para essa cena, possuía uma história e percurso próprio.



Figura – 55 - “Demo é o cassette!” – manifesto coletivo, frente (1999).

**"Demo é o cacete, fita cassette é o correto."**

Como o Brasil é um dos maiores e mais estranhos mercados fonográficos do Mundo, no começo da década de 90 surgiram várias gravadoras logo denominadas, até mesmo por seus fundadores, de selos de fitas-demo. Na verdade, um erro que queremos corrigir agora. Agora, 1999, no meio de uma crise mundial grave, nós, os selos de demos preferimos ser chamados de GRAVADORAS. Por quê? Porque nos demos conta de que somos nós que fazemos o meio independente acontecer, distribuindo fitas cassette. Infelizmente, mesmo com a incrível redução de preços para a manufatura do CD industrial, ainda não é fácil pensar 500 ou 1000 cópias. Então, nosso suporte número 1 ainda será a fita cassette. Sim, FITA CASSETTE e não FITA DEMO. A fita demo, como o próprio nome indica, é para demonstração. E o que fazemos com as fitas cassette vai além do que simples demonstração: nós lançamos bandas em FITAS CASSETTE. E são inúmeras bandas maravilhosas dos mais variados estilos que só existem naquele rolinho preto que vem dentro de BASFs, TDKs, SONYs e outras marcas. Nós fazemos capas, copiamos, distribuimos, marcamos shows, fazemos cartazes e ajudamos as bandas a ter algum retorno. As fitas cassette são nossos PRODUTOS - talvez falando assim a gente pareça mais do "meio".

Nós (veja a listagem de quem somos nós, gravadoras, no final deste texto) estamos nos unindo para trocar informações, idéias, fitas e bandas com a intenção de fazer funcionar o que há de alternativa ao mercadão da música que virou o Brasil. E a primeira coisa que estamos fazendo juntos é lembrar a você que comprou, ganhou ou copiou esta fita de que você é a parte mais importante dessa campanha toda, pois está nos ajudando a continuar produzindo e distribuindo mais FITAS CASSETTE como esta que acaba de adquirir. E, se você gostar mesmo da música que está ouvindo, quebre aquele dente de proteção que permite que a fita seja regravada e guarde a sua rara fita cassette com carinho na sua coleção de discos. Assim vamos estar sabendo que você realmente gostou da banda e vai guardar a sua FITA CASSETTE, as NOSSAS BANDAS e as GRAVADORAS INDEPENDENTES BRASILEIRAS para sempre.

**Todos nós:**

**Ordinary, Me And My Monkey,  
Midsummer Madness, Monstro Discos, Slag,  
Wry, Grenade, Low Tech Recs, Savannah.**

Figura 56 – “Demo é o cassette!” – manifesto coletivo, verso (1999).

A cantora e zineira Megssa Fernandes (1982), vocalista da banda Fish Lips de 1996 a 2000, mantém desde 1998 o projeto de “one woman band”, the Luos. Além da música, Megssa também atuava intensamente com seu Zine *Popadelic*, onde criou uma grande rede de bandas, selos e artistas independentes.



Figura 57 - Parte do arquivo de fitas k7 de Megssa Fernandes, SP /2022.

A propósito da estética lo-fi e da atitude “faça você mesmo”, Megssa narra em depoimento para esta pesquisa:

*Naquela época, eu lembro que a gente ouvia muitos álbuns super produzidos, até mesmo as bandinhas mais ‘independentes’ importadas, todas saíam super produzidas e por selos pequenos, mas distribuídas por gravadoras grandes, então o controle no som sempre foi associado com ‘comercial’, com ‘tem que ser acessível para as pessoas poderem ouvir todos os detalhes em casa’. E acho que quando essa ficha caiu, foi aí que comecei (ou começamos) associar ‘lo-fi’ com estética, com cassette. Bandas gravando no quarto, bandas gravando em estúdio improvisado de amigos, imitando um set up profissional, mas ainda em fita, em Tascam, aprendendo a mixar na marra, na verdade até mixando sem querer: se surpreendendo com os improvisos, com as imperfeições e deixando isso parte do registro: tudo isso começou a ser materializado em cassette e pra mim, essa associação de imperfeição e ‘do momento’ me deixou completamente apaixonada. O cassette na verdade começou a ser usado não como uma mídia de baixo custo, mas como um condutor, como um instrumento em si só. O cassette era pra qualquer um que tivesse qualquer ideia, a qualquer hora e podia sim, concretizar a criatividade sem ter que entender muito de teoria musical, sem saber como usar todo o aparelho de gravação: uma ideia na cabeça e um microfone ligado e vamos embora.*

*Com relação a banda mesmo, nossas músicas e gravações estavam progredindo e continuar no mesmo formato não fazia sentido... existia um pouco a associação de fita = tosco, não profissional, então se entregar a mudança e ao CD senti como uma evolução natural. Porque também amávamos a ideia da ‘estética’ e do ‘lo-fi’ e a atitude ‘DIY’<sup>18</sup>, a evolução aconteceu, mas a fita nunca deixou de acontecer ao mesmo tempo.*



Figura 58 - Fish Lips (da esquerda para direita: Marcio, Rodrigs, Marianne, Megssa e Mauricio).

<sup>18</sup> *DIY*, abreviação do inglês *Do It Yourself* (em português, faça-você-mesmo).

Para escutar *Try* (1998, primeiro trabalho da banda)

<http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Fishlips>

Para escutar a canção *Spiral Room*:

<https://www.youtube.com/watch?v=-YstslzXYrl>

Houve uma rede relacional muito forte construída através da música independente, ligando diversos estados brasileiros pela identificação com a atitude do “faça você mesmo”. Essas redes se fortaleceram principalmente pela circulação dos fanzines e das fitas k7. Outro fator importante para a consolidação dessa grande rede, foi o advento da internet e os primórdios das listas de discussão (não vou adentrar nesse assunto pois nunca participei de lista nenhuma).

Sobre a presença das fitas k7 e da variedade das bandas relativas a essa época, Megssa recorda:

*Lembro de quando a Debbie (Débora Cassano, fundadora da Ordinary Recordings e do fanzine Magazine) e eu começamos a divulgar a 1ª Mostra Independente em São Paulo, meu quarto estava sempre repleto de pacotes com fitinhas de bandas de tudo quanto era lugar: Manaus, Pernambuco, Minas, Rio, Porto Alegre... Muita fita pra ouvir e muita música para digerir, e refletindo nisso hoje em dia, cada uma dessas bandas usou o cassette de um jeito diferente. O cassette pra mim é muito associado com aquela época, de poder trocar fitas com os amigos, de ir num showzinho no Borracharia ou no Alternative Bar, e deixar uma fita na barraquinha da Ordinary Recordings e levar uma do Butchers em troca. Em ir ver uma banda tocar e entregar uma cópia da sua fita nas mãos de algum integrante da banda que você gostou de ver e mais tarde, acabar organizando shows juntos porque o gostar foi mútuo. O cassette tinha dessas também, funcionava como um business card para as bandas independentes.*

*Pra mim, se eu penso em cassette e estética, eu acho que cassette foi uma necessidade, e a estética, uma consequência. Emocionalmente, o cassette é a forma mais concreta da curadoria da minha própria trilha sonora. E o que ele proporcionou pra tantas bandas e artistas dos anos 90 foi simplesmente a possibilidade de ampliar nosso círculo de amigos, nossa biblioteca sonora, nosso espírito de ser autossuficiente e a pressa de propagar uma mensagem, ou uma música, sem ter que depender de ninguém.*

Creio que com essa “cena” alternativa já em movimento no início dos anos 2000, é possível perceber uma cena instaurada, trocas entre diferentes regiões brasileiras acontecendo, além de reunir bandas, artistas, produtores, jornalistas, amigos, entusiastas, em uma trincheira comum: a produção invisível.



Figura 59 - Barraquinha Ordinary Recording e Slag! – na foto Debbie Cassano, 1999



Figura 60 - Barraquinha de selos independentes - Tendal da Lapa, 2000

Este capítulo da presente dissertação não pretende esgotar o assunto sobre o cena de música independente, muito pelo contrário, é apenas um breve panorama do terreno onde o lo-fi se manifestou e se desenvolveu no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 no Brasil. Considero assunto importante a relação as bandas e suas produções independentes, tanto sonoras quanto visuais.

No campo de estudos onde temos as artes visuais e a música (independentemente do gênero) embrenhadas, o espaço que o lo-fi ocupa parece ser um território fértil para

reflexões sobre os modos de produção. As tiragens de cartazes, objetos e múltiplos de artistas, dialogam com as produções dos álbuns, cartazes e flyers das bandas independentes.

Para encerrar o capítulo, apresento o último álbum da charllote's suit, *Bored to Death*, produzido durante o período pandêmico. As gravações foram realizadas digitalmente, em 4 canais, uma possibilidade do gravador Zoom H4n, que tem essa como uma das opções dos modos de gravação, para além da gravação em estéreo e de dois canais mono. Com exceção de duas faixas, em que foram acrescentados *overdubs* extras aos 4 canais do gravador Zoom H4n posteriormente, no computador.

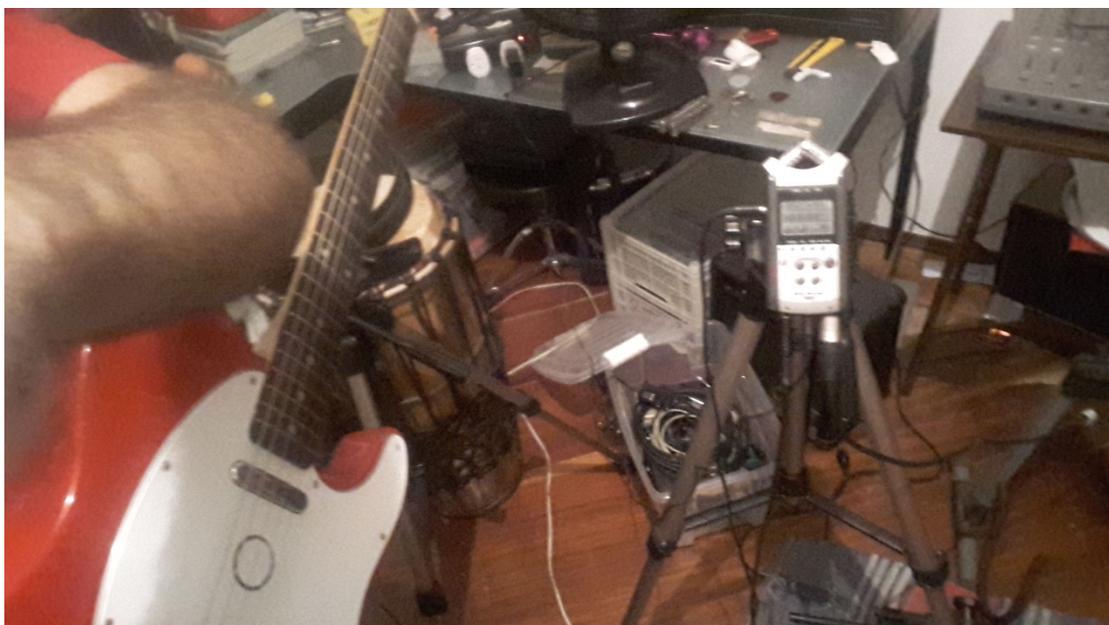


Figura 61 – charllote's suit gravando o álbum *Bored to Death*, 2020-2022

As 6 canções foram gravadas ao longo do momento de isolamento pandêmico. A insegurança de como seriam as coisas daquele momento em diante, as perdas de afetos importantes para a COVID-19, a necessidade de se manter inteiro. O receio da morte que aumentava de maneira assustadora e ao mesmo do tédio instaurado pela solidão doméstica.



Figura 62 – *Bored to Death*, charllote's suit, 2022.

Link para acessar Bored to Death:

<https://vimeo.com/manage/videos/826604911/privacy>

**3. NÃO**

**SE**

**DESINTEGRE**

**(DESLOCAMENTO)**

Neste capítulo, serão estabelecidos pontos de diálogo com algumas das obras e experiências desenvolvidas durante esta pesquisa. O cerne principal das produções é o deslocamento a partir de registros e peças sonoras.

O deslocamento será abordado a partir da experiência da caminhada sonora (*soundwalk*), da artista Hildegard Westerkamp, e das obras *Night walk in Edinburg*, de Janet Cardiff e George Bures Miller; *Come Out* de Steve Reich e *Guitar Drag* de Christian Marclay.

### 3.1 JANELAÇOS / SOUNDWALK / MUSICA MOBILIS

O ano de 2020 teve alguns marcadores sonoros importantes. Com a situação pandêmica causada pela Covid-19, o isolamento social foi uma das ferramentas, para aqueles que tiveram condição, de contenção do vírus. Essa ação impactou fortemente o cotidiano e as dinâmicas das cidades – no que diz respeito ao trânsito de veículos e pedestres nas ruas, as grandes metrópoles tiveram uma enorme redução do volume sonoro nas ruas.

Excesso *versus* monotonia, cheio contra vazio, este foi um espaço sonoro novo para a dinâmica urbana. Giselle Beiguelman<sup>19</sup>, artista e professora da FAU-USP, realizou gravações, na disciplina *Arte e Design de Interface em Escala Urbana*, no Programa da Pós-graduação em Design da FAU-USP, durante os primeiros meses pandêmicos, para o registro e a análise de tal espaço na ausência de uma frequência sonora específica. O projeto *Janelas Desobedientes*, coordenado por ela, criou um banco de áudio coletivo que buscou registrar as mudanças na paisagem sonora paulistana nesse período<sup>20</sup>.

Nos primeiros meses pandêmicos, na cidade de São Paulo, houve fortes manifestações contra atitudes e resoluções irresponsáveis do então governo brasileiro.

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.desvirtual.com/portfolio/we-are-still-alive/>

<sup>20</sup> O link para acessar o site, que aparenta algum problema, pois não foi possível escutar os áudios, encontra-se disponível em: <http://janelasdesobedientes.art.br/>

Essas manifestações críticas se deram, em sua maioria, a partir das janelas dos bairros de classe média em São Paulo<sup>21</sup>, com gritos de revolta e panelas batendo contra os absurdos que eram diariamente noticiados. Para se diferenciar das manifestações “panelaços” ocorridas entre 2015 e 2016, que iam contra a então presidente do Brasil, Dilma Rousseff, essas novas manifestações se identificaram como “janelaços”.

Nesse contexto, realizei gravações das manifestações de 2020, mas inicialmente apenas no perímetro doméstico. Era brutal o contraste da paisagem sonora durante o período diurno e durante o período noturno, quando, sempre às 20 horas, as manifestações tomavam corpo. Por vezes, um campo de batalha sonora era instaurado por parte dos apoiadores do então governo contra aqueles que realizavam os “janelaços”. Durante algumas destas manifestações, comecei a realizar pequenos percursos: os primeiros foram feitos apenas com o intuito de cobrir o perímetro da rua onde moro. Com o desdobrar dessa ação, cheguei a cobrir o perímetro do quarteirão – aparentemente pouco, mas levando em consideração o momento pandêmico, ainda extremamente grave e sem perspectiva de vacina, foi muito.

O percurso sonoro *JANELAÇÕ - São Paulo, 18 março de 2020 / 21h07*, dentre todos os realizados, foi o com mais acontecimentos e marcadores sonoros distintos (e por isso será o único relatado enquanto experiência). O percurso inicia com um grupo de pessoas se manifestando na rua enquanto estou prestes a sair de casa (é possível escutar o portão se abrindo). Palavras de ordem se misturam com os sons da rua e uma música invade o espaço sonoro, *O Brasil Feliz de Novo* (Lula 2018). As palavras de ordem continuam vindas da rua e dos prédios próximos. Então escuta-se o *jingle* da primeira campanha do então candidato Luiz Inácio Lula da Silva, *Sem medo de ser feliz* (1989), de autoria de Hilton Acioli (mais conhecida como *Lula Lá*). A caminhada continua, ouve-se então gritos de desaprovação, “Vai pra Disney F\*\*\*\* da P\*\*\*\*”. Ao fundo, as panelas não param, gritos de ordem persistem, seguidos de xingamentos, reclamação sobre o valor do dólar, carros arrancando,

---

<sup>21</sup> Em matéria de Clara Balbi “Um lugar silencioso”, publicada no jornal Folha de São Paulo em 12 de abril de 2020, que relata um pouco da experiência do projeto “Janelas Desobedientes”, segue: “Ela (Giselle Beiguelman) conta que fizeram gravações em bairros das zonas oeste, norte e centro, e também em Santos, no litoral paulista.

Perceberam que, enquanto as partes mais ricas experimentaram diminuição radical do barulho do trânsito, outros lugares convivem com eles sem grandes mudanças. São bairros que abrigam uma população que não pode trabalhar de forma remota e que depende de transporte público”.

e a música *Que país é este*, da banda Legião Urbana, aparece suavemente no cenário sônico e desaparece. Irrrompe o grito “Marielle, presente!”. O hino brasileiro se define no campo sonoro e gritos perguntando sobre o “gado” (referência direta aos apoiadores da atual extrema-direita brasileira). Abruptamente o Hino Nacional é interrompido pelo hino do Palmeiras Futebol Clube, e, na sequência, o hino do Corinthians também ganha volume no campo sônico. Protestos contra a CBF são emendados com “Cadê o gado? Põe a camiseta da CBF F\*\*\*\* da P\*\*\*\*!”, ao mesmo tempo alguém puxa a música *Vida de Gado*, de Zé Ramalho. É curioso escutar alguns carros que parecem responder aos manifestantes, de maneira violenta, intimidando com seus potentes motores.

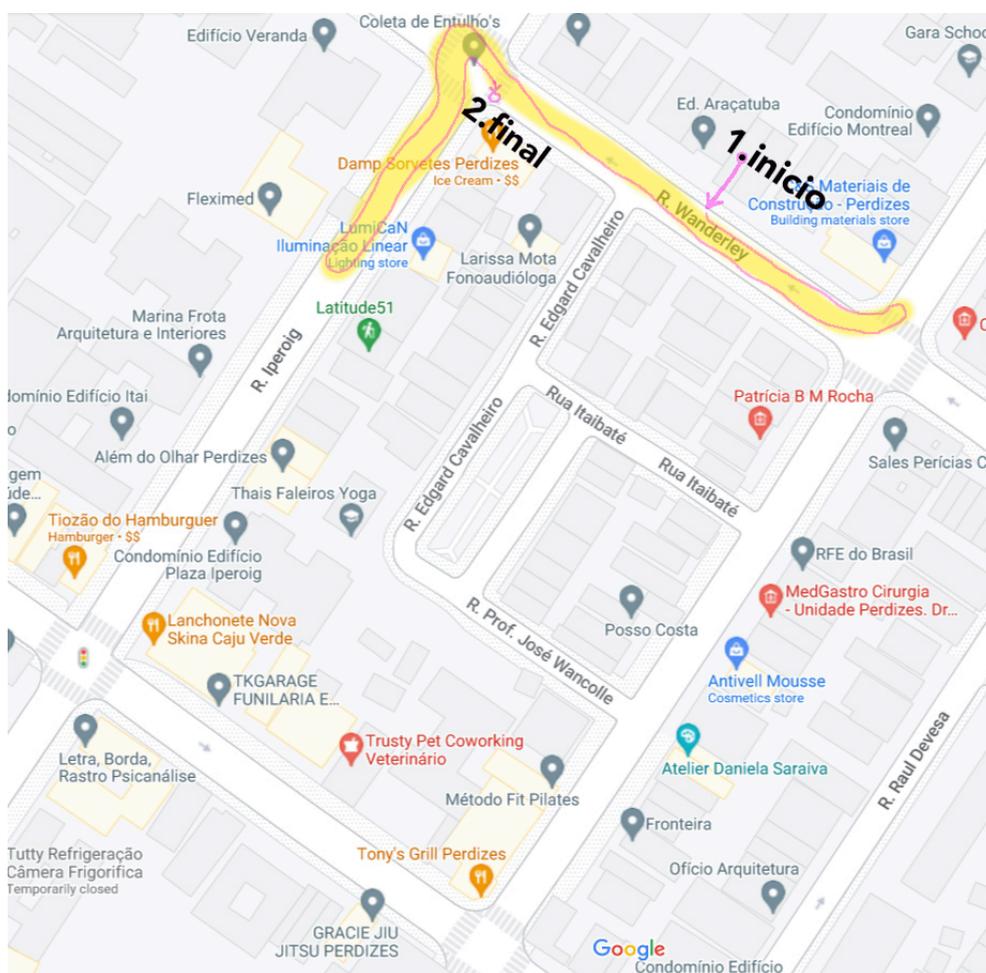


Figura 63 – percurso sonoro realizado durante JANELAÇÃO - São Paulo, 18 março de 2020 / 21h07

Link para acessar a peça sonora JANELAÇÃO - São Paulo, 18 março de 2020 / 21h07

<https://soundcloud.com/user-289000240/janelaco-1-sao-paulo-18-marco-2020-21h07>

Essa “mixagem” se deu por conta do deslocamento da gravação, nenhuma camada sonora foi acrescentada ao arquivo original. Se tivesse ficado parado com o gravador, haveria uma fonte central de som, diferentemente do deslocamento em que são diversas se revezando (tanto nos acontecimentos quanto nas distâncias entre fonte sonora e receptor). As músicas que incidem nesse percurso foram executadas por um vizinho que, durante o período de isolamento, sempre próximo aos *Janelas*, colocava uma música em volume descomunal. É interessante notar como essa intervenção espontânea se torna parte estruturante dos acontecimentos sonoros registrados.<sup>22</sup>

É possível elencar alguns dos marcadores estruturantes do percurso sonoro *JANELAÇÕ - São Paulo, 18 março de 2020 / 21h07*:

- panelas batendo;	- músicas escolhidas pelo DJ vizinho:
- sons oriundos da rua;	O Brasil Feliz de Novo (Lula 2018);
- palavras de ordem;	Lula Lá (Lula 1989);
- xingamentos;	Hino do Brasil;
- carros em arranque violento;	Que país é este?;
- reação das pessoas em relação às músicas e ao entorno;	Hino do Palmeiras;
	Hino do Corinthians;

Figura 64 – marcadores sonoros *JANELAÇÕ - São Paulo, 18 março de 2020 / 21h07*

Os marcadores sonoros são importantes aspectos da caminhada sonora (*soundwalking*), pois são pontos de atenção na experiência da escuta. Percorrer determinado trajeto, sempre no mesmo horário, pode soar redundante pela organização social e urbana, mas o mesmo percurso em um outro horário pode se mostrar uma experiência completamente diferente. Se, no percurso pela manhã, houver uma escola, por exemplo, certamente será diferente se for realizado na entrada ou na saída dos estudantes. Um outro exemplo poderia ser uma rua onde acontece uma feira livre. Uma vez por semana

<sup>22</sup> “O acaso joga na deriva um papel tanto mais importante quanto menos estabelecida esteja a observação psicogeográfica” (DEBORD, Guy. In *Teoria da deriva*, pg3)

o mesmo percurso no mesmo horário seria completamente diferente por conta do acontecimento da feira.

Nesse sentido, os percursos e caminhadas realizados com certa frequência contêm novos e sutis marcadores sonoros que se misturam aos já experienciados e, por vezes, memorizados. Outro exemplo: chegar no ponto de ônibus, sempre no horário do sino da igreja no Largo Paissandu, poderia ser uma situação desta natureza. Em determinado dia, no mesmo horário, uma manifestação passando na frente da igreja reconfiguraria todo o campo sônico, e se instauraria uma situação de sobreposição de reconhecimento e desconhecimento.

A caminhada sonora também abrange o som produzido por aquele que caminha (como na obra *JANELAÇØ*, apresentada anteriormente, em que é possível escutar a chave abrindo o portão da minha casa). Para além da experiência produzida pela paisagem sonora percorrida, há também os sons produzidos por quem a percorre. Na perspectiva da artista e pesquisadora sonora Hildegard Westerkamp (1946), este seria um exercício de percepção da relação dos sons produzidos pelo caminhante com o fluxo sonoro onde se dá o percurso. Nas palavras de Westerkamp (2012, site da artista), “Quando você leva suas orelhas para uma caminhada sonora, você é tanto público quanto performer em um concerto sonoro que acontece continuamente ao seu redor. A caminhada possibilita uma conversa com a paisagem. Começando por escutar seus pés.”

A caminhada sonora como modalidade do campo sônico foi desenvolvida dentro do projeto *World Soundscape Project* (WSP<sup>23</sup>), na Universidade de Simon Fraser, na década de 1970, como uma ferramenta de pesquisa para a paisagem sonora proposta por Murray Schaffer. Usada como estratégia para a sensibilização e ativação da escuta, em diálogo com a limpeza dos ouvidos (*ear cleaning*), propunha uma experiência sonora imersiva a partir de um percurso escolhido e de anotações detalhadas do ambiente aural, através de exercícios predeterminados e da repetição da caminhada sonora.

Westerkamp foi figura central nessa prática dentro do projeto WSP, tendo sido a responsável por organizar caminhadas sonoras para o *Noise Workshop* organizado pelo WSP

---

<sup>23</sup> Daqui em diante, referirei-me ao World Soundscape Project como WSP.

na Simon Fraser University, 1973. Ela procurou desenhar (literalmente) caminhadas no centro de Vancouver que potencialmente contivessem dinâmicas sonoras nas quais a escuta dos participantes fosse sensibilizada. Em relato da própria artista, mesmo considerando e entendendo a caminhada sonora com uma experiência potente no entendimento social sonoro, ela sentiu um certo desinteresse e descaso por parte de seus colegas, por acharem se tratar de uma sensibilização menor, beirando uma iniciação para crianças, como se fosse uma atividade infantil. Importante ressaltar que, nesse contexto dos anos 1970, ela era uma das poucas mulheres presentes no grupo do WSP.

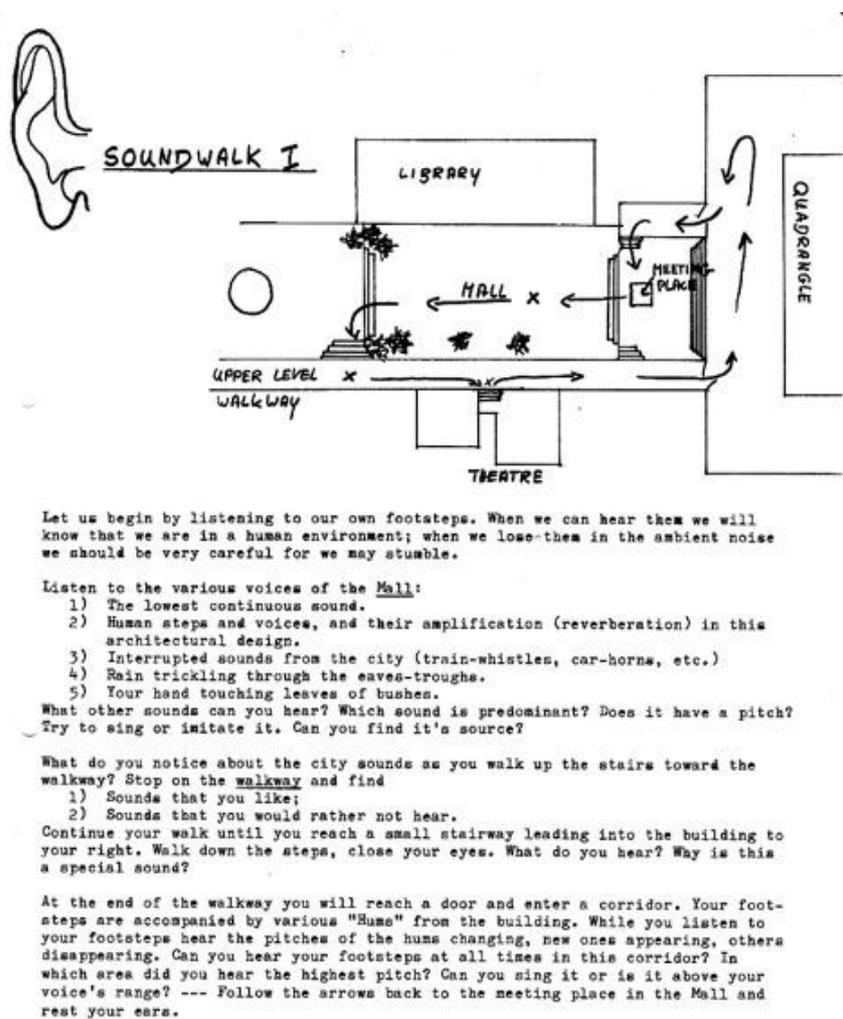


Figura 65 – Soundwalk 1: instruções e mapa para os participantes do Noise Workshop organizado pelo WSP na Simon Fraser University, 1973.

Além da sua constância em realizar caminhadas sonoras, ela também produziu e apresentou, entre 1978 e 1979, o programa semanal *Soundwalking*, na Vancouver Co-

operative Radio, onde promovia a escuta de caminhadas sonoras, levando os ouvintes da rádio a diferentes lugares da cidade de Vancouver para explorá-los de maneira radiofônica.

Outro aspecto importante da caminhada sonora, para Hildegard Westerkamp, é a presença do texto em suas proposições. Seja como instrução ou relato, o texto deve comunicar o que se pretende ou o que foi realizado e percebido. Mas um questionamento e alerta que a artista constantemente faz é o quanto o texto consegue dar conta da experiência da caminhada em si, ainda mais tratando-se de uma atividade na qual o foco em determinada ação (caminhada) resulta na percepção do campo aural, ou seja, andar para abrir os sentidos para a escuta.

Westerkamp entende a caminhada sonora como uma ferramenta a ser aprendida por aqueles que a praticam para desenvolver uma escuta consciente (há um relato de um caminhante sonoro referindo-se à experiência como uma espécie de transe aural<sup>24</sup>). É possível realizá-la de maneira solitária ou em grupo, e, em ambas, é importante atentar para a responsabilidade em criar, compor e guiar a caminhada sonora, caso contrário, seria apenas uma atividade de deslocamento de um ponto para outro.

Um exemplo dessa natureza foi a minha experiência *Tracking Soundz* (já citada no capítulo 1), caminhadas sonoras que desenvolvi em 2011, na residência artística do Ateliê Livre em Porto Alegre. Estava descobrindo a cidade e essas caminhadas sonoras serviram como experiências de reconhecimento de área. Eram determinados os pontos de início e final, e assim eu os percorria gravando o som entre estes dois pontos. Mas exatamente por não ter tido a preocupação em pensar nos acontecimentos sonoros, em criar, compor e guiar tais percursos, eles se tornaram de fato apenas uma atividade de deslocamento entre dois pontos distintos.

Link para acessar registros da obra *Tracking Soundz* / POA - BR / 2011:  
<https://soundcloud.com/user-289000240/tracking-soundz-poa-br-2011>

Em sua produção artística, Westerkamp opera o deslocamento como parte integrante da peça sonora. A partir de material pré-gravado, ela cria composições para uma

---

<sup>24</sup> A esse respeito ver o artigo "Soundwalk Practice: an agent for change?", *Proceedings of the Global Composition 2012*, Conference on Sound, Media, and the Environment – Media Campus Dieburg, Hochschule Darmstadt, Germany, mais especialmente a página 7.

audiência num espaço de concerto ou com o material gravado, publicando em albuns (Compact Disc).



Figura 66 – Hildegard Westerkamp em gravação de campo na década de 1970

Seu disco *Transformations* (1989), traz peças sonoras que se utilizam de elementos que ajudam na composição aural de uma paisagem específica, como um centro urbano específico (Vancouver). Por exemplo, na peça *Kits Beach Soundwalk*, a paisagem de base construída é uma praia. Essa construção é seguida de comentários da própria artista, em que, em um ato que remete à proposta do dramaturgo e diretor Bertold Brecht (1898-1956) de quebrar a “quarta” parede do teatro<sup>25</sup>, Westerkamp vai decompondo a ilusão sonora construída por ela mesma. (exemplo em áudio?)

KITS BEACH SOUNDWALK (1989)

Peça sonora para voz falada (*spoken voice*) e 2 canais de áudio

Link para acessar a peça sonora:

<https://www.youtube.com/watch?v=hg96nU6ltLk>

---

<sup>25</sup> A quarta parede é um termo designado dramaticamente, onde uma parede imaginária invisível que separaria o público dos atores. Brecht entendia que o espetáculo teatral podia atuar de maneira alienante sobre o público, e buscava maneiras de conscientizar de que o que estava acontecendo se tratava de uma ficção. A quebra da quarta parede são momentos quando os atores se dirigem diretamente ao público, lembrando-o de que se trata de uma encenação. Brecht acreditava que assim o público poderia ser encorajado a assistir a peça de maneira mais crítica.

O material se aproxima de um registro direto, sem efeitos ou filtros, com diferentes camadas, criando uma experiência de deslocamento sonoro. O título do disco evidencia a dinamicidade das paisagens, suas transformações constantes.

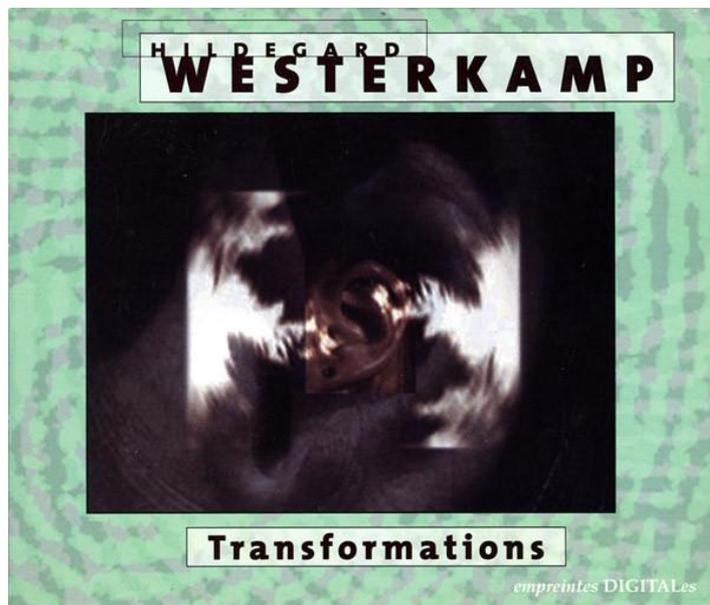


Figura 67 – capa do álbum *Transformations*, 1989

Recuando para 1930, o artista e diretor cinematográfico Walter Ruttmann (1887-1941), a pedido do programa *Berlin Radio Hour* da rádio alemã, realizou a peça sonora *Wochenende [Final de semana]*. Ruttmann se utilizou de diversas gravações de campo, de falas e de fragmentos de músicas para construir uma “imagem acústica” (paisagem sonora) de um final de semana em Berlim. A peça sonora foi veiculada na rádio como uma espécie de homenagem ao “*merecido descanso*” do final de semana, uma experiência na qual o diretor cria um filme sem imagens.

Link para acessar *Wochenende* (1930): <https://www.youtube.com/watch?v=SfGdlajO2EQ>

Vale notar que ambas as experiências foram concebidas e veiculadas em programas de rádio, meio de comunicação geralmente usado para veicular notícias, novelas e música. Além de Westerkamp e Ruttmann, outros artistas tiveram oportunidades de testar as

possibilidades do rádio como espaço de criação<sup>26</sup>. De qualquer maneira, é interessante que essas duas peças sonoras, mesmo que distintas em suas intenções, contenham aspectos e marcadores sonoros de deslocamento – certamente menos óbvios e não intencionais no caso de *Wochenende*, mas ao escutar a peça, a sensação de movimento pela cidade é um aspecto presente.

Como colocado, a caminhada sonora pode ser considerada uma modalidade dentro das artes sonoras – assim como a caminhada e o deslocamento são considerados estratégias no campo das artes visuais. O arquiteto Francesco Careri (1966) alinha algumas das excursões urbanas promovidas pelo movimento Dadá (fortemente influenciadas pelo *flâneur* parisiense do final do século XIX), as deambulações Surrealistas e as derivas Situacionistas como práticas de caminhadas estéticas, que influenciaram de maneira incisiva a arte contemporânea:

Nas artes visuais, o retorno ao caminhar é parte integrante de uma mais genérica expansão da escultura. Os artistas dão passos que parecem voltar a percorrer para trás todas as etapas que levaram do percurso errático ao menir e do menir à arquitetura. Pode-se constatar nas suas obras uma linha lógica que passa pelos objetos minimalistas (o menir), pelas obras territoriais da *land art* (a paisagem) e pelas errâncias dos artistas da *land art* (o caminhar). (CARERI, 2018, p. 113).

Mas, para além da lógica de Westerkamp, que está alinhada com o pensamento schafferiano e com a proposta do WSP, existem outras propostas de abordagem do caminhar somado à escuta<sup>27</sup>.

O professor e musicólogo Shuhei Hosokawa (1955) apresenta uma possível história da percepção da escuta para chegar no que ele chama de *Musica Mobilis* – música cuja sua fonte se move de maneira voluntária ou não, de um ponto a outro através do deslocamento físico daquele que a está escutando: dos sons e músicas que compõem a paisagem sonora das cidades, aos músicos de rua e os aparelhos portáteis e rádios instalados em carros, culminando na experiência do dispositivo portátil como walkman na década de 1980. Em

---

<sup>26</sup> Em 1938, o diretor Orson Welles causou grande comoção pública com sua adaptação radiofônica de *A Guerra dos Mundos*, livro de H.G. Well, quando grande parte da audiência que escutou o programa acreditou se tratar de fato de uma notícia jornalística real, entrando em pânico com a suposta invasão extraterrestre.

<sup>27</sup> A artista Vivian Caccuri propõe, em *Caminhada Silenciosa* (2012), uma experiência coletiva, com duração de 8 horas, na qual 20 pessoas desconhecidas, sem se falar, realizam um percurso predeterminado para a sensibilização e exploração sonora de determinado lugar.

depoimento para esta dissertação, a cantora e zineira Megssa Fernandes relata: *“as fitas também simbolizavam o potencial de qualquer um poder ouvir a música andando, contemplando uma paisagem. A mobilidade sempre foi um atrativo”*.<sup>28</sup>

Segundo Hosokawa, a experiência de escutar música se transforma ao longo da história: da música executada nas ruas e salas de concerto para as rádios e vitrolas nos lares. Posteriormente, a partir dos automóveis e boom boxes nas ruas para o walkman, tocador de fita k7 portátil, em que o dispositivo sonoro acompanha o deslocamento do ouvinte o tempo todo. Cria-se assim uma experiência autônoma na relação música-receptor, que se dá desde a escolha da música/trilha sonora até o percurso que o indivíduo realiza. Pode-se perceber aqui um movimento de deslocamento na experiência da escuta entre o espaço comum (rua, público) para o espaço íntimo (casa, privado), havendo um retorno ao espaço comum, mas com um aspecto muito específico e particular quando se trata do dispositivo móvel individual: a escuta solitária.

Shuhei Hosokawa sugere os anos 1980 como um momento de “autonomia”:

O walkman não é nem causa nem efeito desta autonomia, nem a evoca ou a realiza. Ele é a autonomia, ou melhor, ‘autonomia-do-eu-andarilho’. Segundo J.-F. Lyotard: “o ‘eu’ no pós-modernismo é pequeno, mas não está isolado: ele está sustentado por texturas relacionais que são mais complexas e ‘móveis’ do que nunca” (1979, p. 31). O walkman representa o ‘eu’ parasítico e simbiótico que agora se tornou autônomo e ‘móvel’. Consequentemente, deveríamos analisar isto não como um fenômeno em si ou como um dos exemplos que representam a última evolução/novidade na vida musical, mas como um efeito (não de maneira casual) ou um evento-efeito de transformação pragmática e semântica da urbanidade. Para pensar sobre isto é preciso refletir a urbanidade em si: o walkman enquanto estratégia urbana, como um dispositivo sônico/musical urbano<sup>29</sup>. (HOSOKAWA, 1984, p. 105, tradução minha).

---

<sup>28</sup> Megssa Fernandes comenta a mobilidade do walkman em entrevista realizada via e-mail.

<sup>29</sup> No original: “The walkman is neither cause nor effect of that autonomy, neither evokes nor realises it. It is the autonomy, or rather autonomy-of-the-walking-self. J.-F. Lyotard rightly remarks the position of the self in the ‘post-modern’ era: ‘The self is small, but it is not isolated: it is held in a texture of relations which are more complex and more mobile than ever before’ (1979, p. 31). The walkman represents parasitic and/or symbiotic self which has now become autonomous and mobile. Consequently we should analyse it not as a phenomenon in itself or as one of the examples which represent the latest developments in musical life, but as an effect (not in a causal sense) or effect-event in the pragmatic and semantic transformation of the urban. To think about it is to reflect on the urban itself: walkman as urban strategy, as urban sonic/musical device”.

O *walkman*, sendo um dispositivo sonoro em que o indivíduo pode escolher sua trilha sonora em seu percurso, transforma de maneira radical a proposta da caminhada sonora (soundwalking) proposta por Westerkamp e o WSP. Como apontado acima pela cantora e zineira Megssa Fernandes, “a mobilidade sempre foi um atrativo”, evidenciado uma ânsia fortemente marcada pelas escolhas individuais em relação ao gosto musical. Andar pela cidade de São Paulo, nos anos 1999, escutando Sonic Youth diretamente nos ouvidos, por exemplo, era uma experiência completamente diversa de caminhar escutando Racionais MC’s, Paulo Vanzolini ou Villa Lobos. Além da diferença entre estilos e escolhas sonoras, a experiência com o walkman envolvia a edição/escolha das músicas de um disco na íntegra ou uma *mixtape*<sup>30</sup>.

É curioso como essa experiência com o *walkman* se aproxima e ao mesmo tempo se distancia da experiência de andar pela cidade hoje, 2023, escutando música ou notícias no celular, via *streaming*. Existem várias plataformas para escolher, é possível também montar uma “mixtape” digital, mas há um fator novo na equação: o algoritmo. Esse elemento aparentemente simples muda tudo, pois pode levar o sujeito ouvinte a conhecer e a escutar músicas completamente desconhecidas, alterando, assim, a experiência de sua caminhada.

A caminhada sonora proposta no começo dos anos 1970, pelo WSP, buscava uma sensibilização da escuta consciente em relação ao campo sônico do entorno daquele que escuta. Em uma caminhada na lógica da *Musica Mobilis*, a sensibilização se dá na relação *música-sujeito de escuta-percurso*, ou seja, é quase como se o entorno sonoro fosse transformado em uma ficção, um filme com trilha sonora específica, podendo sugerir um gênero como suspense, ação ou comédia romântica.

Hosokawa entende o efeito causado pelo *walkman* como uma possibilidade de autonomia operacional prática em relação a uma sociedade padronizada pelo espetáculo e pelo consumo, que está constantemente ameaçada pelo tédio dentro da lógica urbana, na qual cabe a cada indivíduo escolher seu ‘papal’: ator ou espectador, ativo ou passivo.

Hosokawa afirma que,

[...] até o surgimento do walkman as pessoas ainda não haviam testemunhado uma cena na qual alguém pudesse estar confessando um segredo de maneira tão óbvia e pontual. É sabido que aquele que está com

---

<sup>30</sup> Mixtape é o nome dado a uma seleção de músicas ordenadas em uma fita k7.

o dispositivo móvel está escutando não apenas algo que elas desconhecem, mas o segredo em si, o segredo com contorno de som ambulante, um segredo aberto e público. (HOSOKAWA, 1984, p. 114, tradução minha).<sup>31</sup>

E esta pessoa com este segredo público não está alienada do resto do mundo, muito pelo contrário, está “inserida no mesmo mundo e continua afirmando que tem um segredo, e voluntariamente deixa os outros saberem que ela tem uma verdade que nunca aparecerá” (HOSOKAWA, 1984, p. 114).

Aqui, adentra-se em uma esfera denominada por Hosokawa como *the walkman as secret theatre* (o walkman como teatro secreto). Nesta cena, em que se percebe este segredo-público, é restabelecida a relação que acontecia no princípio da experiência da escuta musical, em que existe o músico e o espectador. Não seria possível afirmar se essa relação seria desejada por aquele que está escutando seu segredo-público em seu dispositivo móvel, mas essa volta parece de fato acontecer, quase como se fosse uma espécie de ouroboros<sup>32</sup> sonoro. Caminhar pelas ruas conectado ao walkman é conduzir, mesmo que inconscientemente, um ato performático errático, imprevisível e absolutamente centrado no sujeito condutor que é, ao mesmo tempo, um sujeito conduzido pela sonoridade de suas escolhas.

### 3.2 WALKSCAPE / NIGHT WALK IN EDINBURG

Francesco Careri traça uma possível história do caminhar como experiência estética ligada à construção da paisagem pelo homem, desde tempos remotos, quando os percursos e deslocamentos aconteciam pela necessidade da busca por alimento e sobrevivência, intimamente ligados ao universo da errância e do nomadismo.

Em algumas das obras de Janet Cardiff (1957) e George Bures Miller (1960), por sua vez, encontra-se o deslocamento atuando em uma esfera em que parte da experiência estética do espectador se dá pelo caminhar (*audio walks*), seja em uma sala com diversas

---

<sup>31</sup> No original: “[...] until the appearance of the walkman, people had not witnessed a scene in which a passer-by ‘confessed’ that he had a secret in such a distinct and obvious way. They were, in fact, aware that the user was listening not only to something secret but also to the secret itself, a secret in the form of mobile sound: an open, public secret.”

<sup>32</sup> Ouroboros é a imagem de uma serpente ou dragão comendo seu próprio rabo, criando uma imagem circular, sugerindo assim a ideia do eterno retorno.

caixas de som distribuídas no espaço, seja na rua com um dispositivo celular conduzindo o espectador através de uma narrativa lúdica, onírica e improvável que se desdobra nas relações realidade-ficção, público-privado.

Na obra *Night walk for Edinburgh* (2019), de Cardiff/Miller, o público recebeu um dispositivo smartphone e fones de ouvido, e foi convidado a percorrer um trajeto guiado por instruções sugeridas por uma voz *off* (da própria artista), editada com um vídeo pré-gravado, pelas ruas da cidade de Edimburgo, capital da Escócia. Assim, o público realizou uma caminhada que articulava a experiência do percurso em si com o material produzido pelos artistas, criando uma espécie de hiper-realidade ou realidade expandida.



Figura 68 - Frame da obra *Night walk for Edinburgh*, 2019.



Figura 69 - Frame da obra *Night walk for Edinburgh*, 2019.

O trabalho se dava enquanto o espectador caminhava em tempo real no espaço real. O som foi captado com microfones binaural, posicionados nas orelhas, simulando com alta precisão a maneira como se escuta, criando uma experiência de escuta muito particular e intimista. Ao ser experienciado por mais de uma pessoa ao mesmo tempo (cada qual com seu dispositivo móvel individual), parecia haver uma nova reviravolta no ouroboros sonoro mencionado acima: não há segredo-público. O “segredo” é a própria obra, acessível a quem ingressar na experiência por ela proposta.



Figura 70 - Frame da obra *Night walk for Edinburgh*, 2019.

Cardiff e Miller fazem parte de uma geração de artistas que, em suas obras, exploram múltiplas linguagens e tecnologias para criar uma experiência que possa estabelecer uma certa proximidade e intimidade com o público. Essa proximidade parece se estabelecer, inicialmente, pela própria fala de Janet Cardiff que, com uma voz acolhedora, aponta o caminho para o início do percurso proposto, um convite. A intimidade se estabelece por meio dos detalhes da paisagem e dos acontecimentos descritos em tom de confissão ao longo do trajeto.

Em *Night walk for Edinburgh*, foram produzidas cenas a partir de situações diversas, com personagens diferentes, que acontecem ao longo do percurso. Trata-se de uma narrativa que não necessariamente conta uma história ou tem começo, meio e fim, estabelecendo, assim, uma nova e inusitada percepção do espaço percorrido em Edimburgo.

No último século, a prática estética do caminhar desvinculou-se de todo ritualismo de tipo religioso para adotar as formas de uma cada vez mais evidente forma de arte autônoma. Para que se veja uma laicização da prática do caminhar e o seu retorno ao campo puramente estético, será preciso aguardar o surgimento das vanguardas do século XX, quando o movimento dadá realizar a primeira peregrinação laica a uma igreja cristã. (CARERI, 2018, p. 66).

Segundo Cardiff,

[...] ao terminar o percurso, você tem todas essas cenas na sua cabeça como espectador e talvez você se lembre de algumas delas ou apenas pedaços de algumas delas. Como quando você acorda de manhã e se lembra do sonho. Eu acredito que a estrutura dos sonhos é algo muito importante. E eu acredito que o surrealismo sempre foi de extrema importância para nós. (CARDIFF, vídeo, transcrição e tradução minhas).<sup>33</sup>

Em 1924, André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac organizaram um percurso errático em campo aberto no centro da França. “Descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o

---

<sup>33</sup> CARDIFF, Janet. Video disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU>

suprimido da cidade” (CARERI, 2018, p. 29). Esta experiência marcou a passagem definitiva do dadá para o surrealismo.

### 3.3 PROVA VIVA / CICLO VICIOSO 2011-2021: CASO DOUGLAS RODRIGUES / COME OUT / GUITAR DRAG

O deslocamento nesta parte final, para além do campo sonoro, será também temático. O componente onírico e surreal, retorna ao campo político e social, já presente na caminhada sonora JANELAÇØ.

Como já comentado no início do capítulo, inicialmente, parte da pesquisa do mestrado seria realizar alguns **percursos sonoros** por São Paulo. Com o isolamento provocado pela pandemia da Covid-19, essa proposta ficou em suspenso.

Pelo isolamento social, o uso da rede digital *Instagram* se intensificou. Com isso, percebi que, de alguma maneira, estava realizando percursos on-line. Com essa percepção, comecei a gravar alguns “percursos” virtuais por notícias, tanto no Instagram quanto na plataforma de vídeo *Youtube*, e utilizá-los como material de trabalho.

Depois de algumas experiências com resultados não desejados, desenvolvi para a disciplina *Campos de Interação entre a Arte e o Rocknroll (CAP 5992-1/2)* a peça sonora *Prova Viva*. A peça é conduzida pelo relato de Robson Gael, que se torna a evidência sonora da violência racial e da violência LGBTfóbica. Gael sofreu agressão verbal e física no centro da cidade de São Paulo em outubro de 2020 ao ser abordado por três indivíduos brancos e héteros sem motivação aparente, que o chamavam de “viadinho” e “preto safado” enquanto disparavam socos e pontapés contra ele.

Para além do depoimento de Robson Gael, há também o registro ~~geral~~ filmado por uma pessoa que viu o incidente da janela de seu apartamento, ambientando de maneira documental a paisagem sonora do momento da agressão. A justaposição do depoimento de Gael e do registro à distância criaram um ambiente tenso e confessional para quem escuta.

A gravação de *Prova Viva* se deu em 4 canais. O primeiro canal foi a gravação diretamente do celular, registrando o som do post publicado pelo *Instagram* da Midia Ninja. O segundo canal foi gravada em *overdub* uma guitarra com efeitos de *delay* e *phaser*, buscando enfatizar o tenso clima da situação. Um terceiro *overdub* foi acrescentado, com uma percussão, também com efeitos, tensionando mais ainda a situação da violência ocorrida. E um último *overdub* foi uma nova camada da fala de Gael, mas dessa vez com

efeitos de *delay*, onde a frase “nojo, repúdio e tristeza” se tornam um loop como finalização da peça.

Link para acessar *Prova viva*: <https://soundcloud.com/user-289000240/pedro-prova-viva>

Já a peça sonora *Ciclo Vicioso 2011-2021: Caso Douglas Rodrigues* foi realizada a partir de arquivo de matéria jornalística da Rede TVT (acessada via Youtube) sobre a morte do adolescente negro Douglas Rodrigues, que levou um tiro de um policial militar em São Paulo, capital, levando-o a morte. A matéria continha um relato do integrante do Fórum Hip Hop, Miguel Ângelo da Silva, sobre a abordagem da PM para com a juventude negra, tratando-se de racismo institucional.<sup>34</sup>

O racismo, no Brasil, está intimamente ligado à política de controle da população negra e à necropolítica<sup>35</sup>. É um processo que sofre uma manutenção constante desde a abolição da escravidão em 1888<sup>36</sup>. Entre 2011 e 2021, a discussão sobre o racismo ganhou novas vozes, atualizando a urgência da pauta, como, por exemplo, Silvio Almeida, Djamilia Ribeiro, Achille Mbembe e Grada Kilomba.



Figura 71 – Miguel Ângelo da Silva fala sobre a abordagem da PM com a juventude negra na Rede TVT, 2011

<sup>34</sup> “Violência policial em São Paulo mostra racismo da polícia militar”. Matéria disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhOreqndehM&t=11s>

<sup>35</sup> O filósofo Achille Mbembe em seu livro “Necropolítica”, refere-se ao uso do poder político e social a favor de interesses de Estado para controlar e disciplinar a sociedade, incluindo o direito de exercer diversas formas de violências políticas, sociais e civis, incluindo a escravização e morte de indivíduos.

<sup>36</sup> Em 13 de maio de 1888, foi decretada a abolição da escravidão no Brasil com a assinatura da Lei Áurea, processo que demorou décadas para ser assimilado. Até o presente momento (2023), a lógica escravocrata permeia a sociedade brasileira de maneira violenta.

A peça começa com o jornalista relatando que a então presidente do Brasil, Dilma Rousseff, lamentava a morte de Douglas Rodrigues, afirmando se tratar da manifestação mais forte da desigualdade no Brasil. Para além da importância desta fala, ela também evidenciava o contraste com as falas do então presidente durante a pandemia da Covid-19, o qual, quando questionado sobre o crescente número de mortes e sobre medidas de contenção social por conta da situação pandêmica, de maneira a se abster da responsabilidade, respondia “E daí? Eu não sou coeiro”.

Esta peça foi realizada para a disciplina *Arte Sonora (CMU 6044-1/1)* como parte de uma performance na qual o artista e professor Rui Chaves realizou um percurso com uma bicicleta com um alto falante acoplado nela, na cidade de Fortaleza (CE). Ele percorreu a cidade com peças sonoras produzidas pelos participantes da disciplina, reproduzindo-as como uma espécie de rádio móvel.

Acompanhando a peça *ciclo vicioso 2011-2021: Caso Douglas Rodrigues*, havia a seguinte instrução:

*Realizar um movimento contínuo onde o símbolo do infinito (um 8 deitado) seja o percurso. Jogar tinta vermelha nos pneus da bicicleta para que o percurso fique marcado no chão. Ao som do sino, começar o percurso. Haverá mais 3 sinos. Depois do último sino, continuar o percurso por tempo indeterminado, permitindo que a paisagem sonora do lugar escolhido para a performance seja evidenciada pelo performer.*

Link para acessar *ciclo vicioso 2011 – 2021: Caso Douglas Rodrigues*

<https://soundcloud.com/user-289000240/ciclo-vicioso-2011-2021-caso-douglas-rodrigues>

Esta peça sonora é resultado de um percurso on-line sobre diferentes notícias ligadas ao tema da violência racial no Brasil, um ciclo que estruturalmente continua a se repetir incessantemente. Ao chegar na matéria da Rede TVT, o percurso foi interrompido e foram gravados trechos da mesma. Depois, foi gravado o som de um lápis sobre papel realizando o desenho do símbolo do infinito. Uma campanha sino de mesa foi gravada e editada posteriormente em três momentos diferentes com um marcador sonoro para a performance realizada em Fortaleza. Outras camadas sonoras foram adicionadas posteriormente na criação de um clima tenso para a peça sonora.

Com exceção do som da campainha de mesa, os outros sons foram gravados da mesma maneira que a peça sonora anterior, *prova viva*, com *overdubs*. Utilizando um recurso do gravador digital portátil Zoom H4n, onde ele opera como um gravador de 4 canais – aqui, recuperando a lógica de experiências prévias com os porta-estúdios de 4 canais de fita k7. Foi interessante essa transposição da lógica dos 4 canais, que antes operava no formato banda<sup>37</sup> para um outro formato, mais ligado a um percurso sonoro. A partir das camadas de informação “percorridas”, uma paisagem sonora era construída no intuito de evidenciar um assunto-trajeto.

Essa transposição se deu por conta do isolamento social, que inviabilizou o intuito primeiro do projeto em realizar percursos sonoros pela cidade de São Paulo. E durante o isolamento, no primeiro ano pandêmico foram noticiados uma enorme quantidade de violências raciais que tomaram grandes proporções, como o caso de George Floyd nos EUA (maio 2020) e no caso de João Alberto Silveira Freitas em Porto Alegre (novembro de 2020). Ambos, homens negros, foram assassinados por homens brancos (policiais).



Figura 72 – Imagem do momento em quem João Alberto Silveira Freitas, de 40 anos, foi espancado. REPRODUÇÃO (EL PAÍS)

Link: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-11-20/na-vespera-da-consciencia-negra-cliente-negro-e-espancado-ate-a-morte-em-loja-do-carrefour-em-porto-alegre.html>

---

<sup>37</sup> 4 canais no formato banda nas minhas experiências com a charlotte's suit se organizavam em 1 canal para bateria, 1 canal para guitarra, 1 canal para voz e o último canal reservado sempre para uma possível segunda guitarra, ou um baixo ou mesmo uma segunda voz.

São paisagens violentas que ainda refletem, séculos depois, a violência do processo colonial de escravização da população africana pelos europeus durante o período de colonização, principalmente nas Américas.

Não é novidade obras sonoras que operam dentro do tema da violência racial. Em 1966, o compositor Steve Reich (1936) foi convidado pelo escritor e ativista dos direitos civis Truman Nelson (1911-1987) para criar uma peça sonora sobre o incidente que ficou conhecido como “The Harlem Six”.

Esse trágico episódio ocorrido no bairro do Harlem, na cidade de Nova York em 1964, teve início com alguns garotos negros brincando com frutas que eles derrubaram de um comércio, quando o proprietário da banca de frutas, apitou pedindo que os meninos parassem com a brincadeira. Nesse momento, por conta da segregação racial daquele momento, a polícia estava instruída a tomar ações drásticas como forma de contenção de problemas entre a população branca e negra (sendo que, quem sofria a violência, sempre eram os negros). A polícia chegou de maneira truculenta e começou a espancar as crianças, todas menores de idade. O escritor negro James Baldwin escreveu em matéria publicada em 1966:

Em 17 de abril, algumas crianças em idade escolar derrubaram uma barraca de frutas no Harlem. Isso teria sido uma mera brincadeira infantil se as crianças fossem brancas - isto é, filhos daquela parcela da população para quem a polícia trabalha e que tem o poder de controlar a polícia. Mas essas crianças eram negras, e a polícia as perseguiu, espancou e sacou suas armas [...] <sup>38</sup> (BALDWIN, artigo para a revista *The Nation*, tradução minha)

No momento em que a polícia nova-iorquina estava agindo violentamente contra os garotos, alguns homens negros, entre 18 e 47 anos, perguntaram aos policiais qual era o motivo para eles estarem batendo nas crianças daquela maneira, e eles foram presos e espancados por 19 horas consecutivas por terem feito essa pergunta. Todos foram liberados depois, severamente machucados.

---

<sup>38</sup> No original: “On April 17, some school children overturned a fruit stand in Harlem. This would have been a mere childish prank if the children had been white—had been, that is, the children of that portion of the citizenry for whom the police work and who have the power to control the police. But these children were black, and the police chased them and beat them and took out their guns;”

No dia 29 de abril do mesmo ano (1964), 12 dias após o episódio da banca de frutas, houve um ataque a um casal, donos de uma loja de roupas usadas no Harlem: Margit Sugar foi mortalmente esfaqueada e seu marido Frank Sugar ficou ferido. A polícia foi atrás de seis dos jovens negros detidos no dia 17 de abril, acusando-os como suspeitos do assassinato de Margit Sugar (mesmo sabendo que o proprietário da banca de frutas havia afirmado que eles não tinham relação nenhuma com o ocorrido no dia).

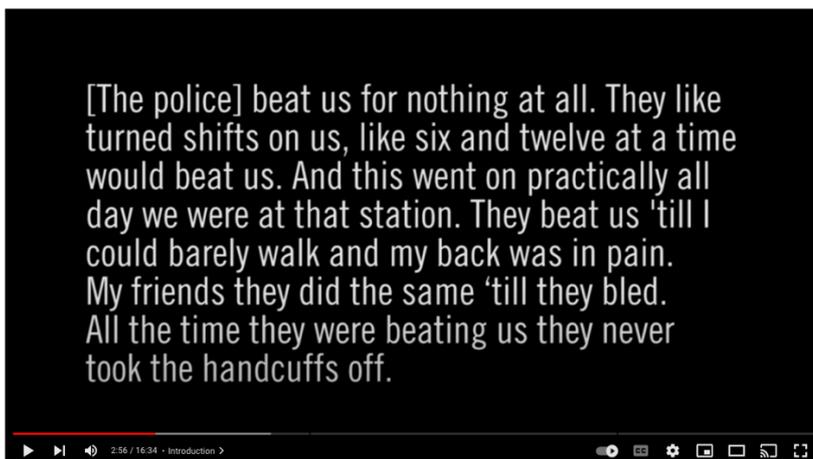
Os Seis do Harlem eram Wallace Baker, 19 anos; Daniel Hamm, 18 anos; William Craig, 17 anos; Ronald Felder, 18 anos; Walter Thomas, 18 anos; e Robert Rice, 17 anos. Os jovens ficaram presos por quase um ano, sendo agredidos de maneira violenta dentro da cadeia. Por vezes, aqueles que apresentavam ferimentos abertos, sangrando, eram encaminhados para o hospital, ficavam lá até se recuperarem, e retornavam para a cadeia, onde o ciclo de violência recomeçava. Em março de 1965 foram julgados culpados. Sem direito a uma devida defesa, foram condenados a prisão perpétua.

O convite que Reich recebeu de Nelson, envolvia uma apresentação para arrecadação de fundos para a contratação de advogados de defesa para os 6 jovens negros presos. O músico teve acesso a um material que somavam 70 horas de depoimentos registrados em fita k7 dos jovens. Depois de escutar todo o material, Reich selecionou a seguinte frase do jovem Daniel Hamm, 19 anos quando realizou o depoimento: “I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them”.<sup>39</sup>



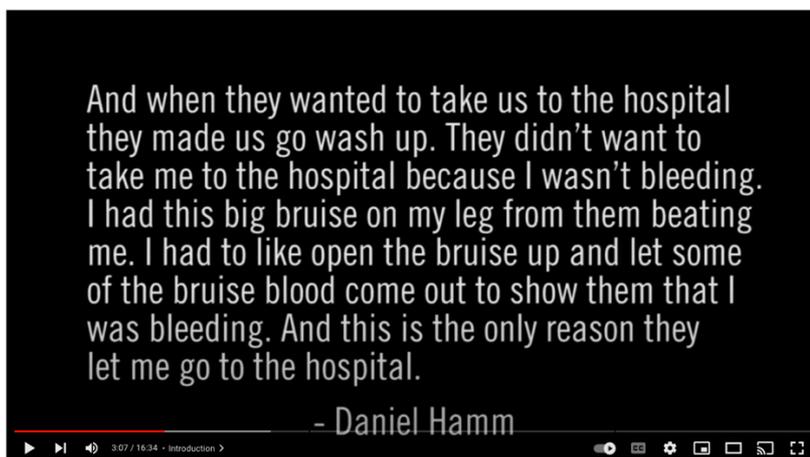
Figura 72 - transcrição de trecho do depoimento de Daniel Hamm, 1965

<sup>39</sup> “Eu tive que abrir o hematoma e deixar um pouco do sangue do hematoma sair para mostrar a eles [que eu estava sangrando]” (tradução minha). Esta frase foi retirada dos depoimentos prestados na época.



Rami Stucky: "Steve Reich and the Harlem Riots: 'Come Out,' 1966"

Figura 73 - transcrição de trecho do depoimento de Daniel Hamm, 1965



Rami Stucky: "Steve Reich and the Harlem Riots: 'Come Out,' 1966"

Figura 74 - transcrição de trecho do depoimento de Daniel Hamm, 1965

A partir desta frase, Reich criou a peça sonora *Come Out*, ele copiou a frase acima para isola-la do restante do material, fez duas cópias em fitas que ele executava simultaneamente. Com isso ele criou um loop onde a frase é repetida integralmente 3 vezes, até que por conta do equipamento disponibilizado na época, uma fase de cancelamento intencionalmente produzida pelo músico<sup>40</sup> diminuía a frase para “come out to show them”. Nos próximos 11 minutos, a frase vai se fragmentando até não ser mais

<sup>40</sup> Rami Stucky: "Steve Reich and the Harlem Riots: 'Come Out,' 1966"  
<https://www.youtube.com/watch?v=6dmltbwl9nw>

possível entender o que está sendo dito – uma alusão a não escuta da hegemonia social branca quanto se trata da população negra contando seu ponto de vista da história.

Link para acessar a peça sonora *Come Out*, de Steve Reich:

<https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1DON50>

Agora um deslocamento temporal e territorial, mas ainda nos EUA: ano de 1999, Texas. O artista sônico-visual Christian Marclay (1955) se encontra em residência artística na Artpace, na cidade de San Antonio. O artista se encontra em campo aberto, típica cena rural texana, com uma velha caminhonete. Na caçamba, parte traseira aberta, se encontra um amplificador. Marclay que carrega uma guitarra, a amarra com uma corda grossa e forte no gancho do para-choque traseiro da velha caminhonete e a conecta com o cabo P10 ao amplificador. Ele então liga o amplificador, aumenta o volume e testa o som da guitarra, já no chão. O artista dá a ignição ao veículo e inicia um percurso tortuoso com a guitarra sendo arrastada, entre estrada asfaltada e campos de terra e grama fora da estrada, gerando assim uma forte microfonia pelos arredores de San Antonio.



Figura 75 - Frames da obra *Guitar Drag*, 2000.

A guitarra vermelha utilizada na obra *Guitar Drag* (instalação, vídeo, 2000), é uma Fender Stratocaster (ícone de muitos guitarristas, modelo utilizado por Jimi Hendrix). Os sons gerados pela trepidação da guitarra durante o percurso com uma duração de quase 14 minutos, remetem diretamente ao universo sônico da banda nova-iorquina contemporânea de Marclay, Sonic Youth. O gesto performático de arrastar a guitarra, remete aos resultados finais de shows de bandas como The Who, The Jimi Hendrix Experience e Nirvana (apenas para citar algumas), que haviam incorporado em suas performances um momento no qual seus instrumentos eram praticamente “sacrificados”, destruídos, desde Pete Townshend empunhando sua guitarra como uma machado e a esmagando contra o chão, Jimi Hendrix ateando fogo e criando um ritual próprio a Kurt Cobain jogando sua guitarra contra amplificadores e depois a destruindo violentamente. Como uma performance no campo do rock, a obra aparentemente é crua, despretensiosa, direta e ruidosa.



Figura 76 – Frame da obra *Guitar Drag*, 2000.

*Guitar Drag* é uma obra com muitas camadas. Para além das referidas acima, existe uma outra menos evidente. Ela é uma referência direta ao assassinato de James Byrd Jr., em

1998, no sul do estado do Texas (EUA). A guitarra Fender vermelha representa um corpo negro – corpo este que foi torturado e linchado, gesto simbólico de uma violência racial no qual a guitarra, propositalmente em estado de microfonia, emula os gritos de um homem negro sendo arrastado por pouco mais de quatro quilômetros.

Filmado aproximadamente um ano depois do assassinato de James Byrd Jr., que foi arrastado até a morte amarrado a uma caminhonete por 3 homens brancos associados a grupos representantes do ódio da supremacia ariana norte americana

O professor e pesquisador Juan Carlos Kase (2008), aponta<sup>41</sup> que o fato do uso da guitarra e do amplificador, a obra se utiliza de timbres que remetem ao rock, mas o método estaria mais ligado a indeterminação e ao acaso, remetendo a vanguarda de John Cage. Seguindo com Kase, conceitualmente, *Guitra Drag* desloca considerações históricas em um evento onde o controle, o acaso e a intenção, são forçados a interagirem em um determinado experimento estético. Nesse sentido, a obra pode ser lida como uma investigação dentro da possibilidade estética e conceitual em ressonância entre o planejado e o inexplicável ato de uma violência brutal em determinado objeto.

Nas exposições do vídeo, a obra se encontra em uma sala escura, em loop e com o som com um volume além do normal, agressivo.

Em declaração do próprio artista: “Precisa ser uma projeção, o som precisa ser alto...necessita ser uma experiência física; é preciso sentir através do seu corpo. Não é uma experiência agradável, mesmo que algumas pessoas se empolguem com o som, pela sua característica do rock.” (MARCLAY, apud KASE, 2008, p.421).

---

<sup>41</sup> No artigo “*This Guitar Has Seconds to Live*”: *Guitars Drag’s Archaeology of Indeterminacy and Violence*, 2008



Figura 77 – Capa do vinil *Guitar Drag*, 2006<sup>42</sup>

Link para acessar a obra *Guita Drag*, de Christian Marclay:

[https://www.youtube.com/watch?v=ER\\_V5Snep8I](https://www.youtube.com/watch?v=ER_V5Snep8I)

Guitar Drag – áudio completo

<https://www.youtube.com/watch?v=p0yFhEeg-Sk>

---

<sup>42</sup> <https://www.discogs.com/sell/item/1009971736>

## Considerações Finais

O caminho percorrido ao longo desta dissertação reflete meus questionamentos e minhas ambições para uma melhor compreensão da minha trajetória como artista sonoro. Ao longo de mais de 20 anos dedicados ao campo sônico e à performance sonora, me deparei com a necessidade de entender melhor minhas ações e meus procedimentos em diálogo com outras experiências que sempre estiveram presentes em meus trabalhos.

A principal referência – John Cage – é tratada no capítulo 1, particularmente no que tange às suas experiências com o silêncio e os ruídos cotidianos e como essas variáveis são importantes para o desenvolvimento de sua obra ao longo de mais de 50 anos. Ao mesmo tempo, me aproximar da ideia de que a escuta aberta é parte integrante da sua obra. Valorizar a escuta é incorporar a audiência como elemento participante e ativo do processo.

Com a finalidade de estabelecer outras conexões e contrapontos com o trabalho de Cage, busquei pontos de diálogo com suas relações com as diferentes vanguardas, entre elas, Marcel Duchamp, Erik Satie, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Um contraponto importante foi o pensamento de R. Murray Schafer, que em muitos momentos se manifesta de maneira antagônica ao pensamento cageano.

No capítulo 2 foi apresentada minha experiência em diálogo com as bandas independentes brasileiras do final da década de 1990 e começo dos anos 2000. A partir da minha experiência como “homem banda”, foi desenvolvida uma maneira de operar a lógica de gravação que estruturou minha produção no campo sonoro. O lo-fi, a partir dos estudos de Marcelo B. Conter e Thaís Aragão, foi ponto estruturante para esse capítulo.

Para além das descobertas tecnológicas em relação ao meio de gravação, a produção musical acompanhada da produção visual, colaborou no mapeamento do campo de pesquisa entre arte e rock.

As obras e experiências apresentadas no capítulo 3, indicaram um novo campo de produção sonora. A partir dos textos de Hildegard Westerkamp, Francesco Careri e Shuhei Hosokawa, foi possível delinear novas perspectivas em relação a percursos sonoros. A potência política presente nas obras de Steve Reich e Christian Marclay, abriram um universo de novas possibilidades em relação a realização e percepção da experiência sônica.

Diante dessas considerações finais, gostaria de ressaltar a importância do campo da chamada arte sonora na produção contemporânea. Tal produção já está contemplada em

diferentes estudos e pesquisas, mas ainda sinto a necessidade de expandir a produção de reflexão sobre o campo sonoro e seus diferentes desdobramentos.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Thaís Amorim. **Duas lógicas de remediação em Lo-fi: inversão da imediaticidade nos casos da paisagem sonora e do indie rock.** Conferência. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, XIX. Fortaleza: 2017.

BALBI, Clara. **Um Lugar Silencioso.** In: Ilustrada, Folha de S. Paulo. São Paulo, 12 abril 2020, p.B9.

BRAKHAGE, Stan. **In Defense of Amateur.** Selected Writings by Stan Brakhage. New York: McPherson & Company, 2001.

BYRNE, David. **Como Funciona a Música.** Trad. Otávio Albuquerque. São Paulo: Editora Manole, Selo Amarilys, 2012.

CACCURI, Vivian. **Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está aqui.** REVISTA POIÉSIS, 2018, 16(25), 81-90, V.16.

CAGE, John. **Silêncio – conferências e escritos de John Cage.** Trad. Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

\_\_\_\_\_. **De Segunda a um Ano – novas conferências e escritos de John Cage.** Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes – o caminhar como prática estética.** Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editorial G. Gili, 2018.

CONTER, Marcelo Bergamin. **LO-FI : música pop em baixa definição.** Curitiba: Appris, 2016.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. **Revista Internacional Situacionista**, n. 2, 1958 [Trad. do espanhol para o português do coletivo Gunh Anopetil, 2006, e publicado em Protopia]. Disponível em: [bibliotecaanarquista.org](http://bibliotecaanarquista.org)

FELIPE, Leonardo. Punk: criação destrutiva em corte. **Revista** – Valise. Porto Alegre: V.2, N° 4, Ano 2, dezembro de 2012.

GOMES, Priscyla. Por uma estética radicante: deslocamento, experiência e cidade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 31, n. 91, 2017.

HERMUCHE, Yuri. **RCKNRL – Outsiders, Viciados em Música, Procurando Confusão**. São Paulo: Longe, 2015.

HOSOKAWA, Shuhei. The Walkman effect. In: STERNE, Jonathan (Ed.). **The Sound Studies Reader**. Nova York: Routledge, 2012.

KELLY, Caleb (Ed.). **Sound – Documents of Contemporary Art**. Cambridge; Londres: MIT Press; Whitechapel Gallery, 2011.

LICHT, Alan. **Sound art – beyond music, between categories**. Nova York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007.

MARCLAY, Christian. **Christian Marclay**. In: FERGUSON, Russel (Ed.). **The Variety of Din**. Los Angeles & Gottingen: UCLA Hammer Museum & Steidl, 2003.

OLIVEROS, Pauline. **Deep listening – a composer’s sound practice**. Lincoln: Universe, 2005.

RANALDO, Lee. **Some Writings on Music and Musicians**. USA: Lazy Eight (edição do autor 100 exemplares), 2016.

\_\_\_\_\_. **JRNLS 80s – Poemas, Letras, Cartas, Anotações e Cartões Postais dos Primeiros Anos do Sonic Youth**. São Paulo: Editora Terreno Estranho, 2017.

ROBINSON, Julia (Ed.). **John Cage**. In: October Files 12. Cambridge: The MIT Press, 2011.

ROSEMBERG, Luis Filho (org.). **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.

SCHAFER, R. Murray. **The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

STEARNS, Matthew. **Daydream Nation**. Trad. Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

STERNE, Jonathan (Ed.). **The sound studies reader**. Nova York; Londres: Routledge, 2012.

SZENDY, Peter. **Listen: a history of our ears**. Trad. Charlotte Mandell. Nova York: Fordham University Press, 2008.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música – um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ; Fapesp, 2000.

THOMAZ, Gabriel. **Um resgate Histórico. Programa de Rock** [blog], quinta-feira, 1 de julho de 2010. Disponível em: <http://pdrock-sergipe.blogspot.com/2010/07/um-resgate-historico.html>

WAMBA, Velot. Eu Odeio Carlos Issa com seu jeiro de Artista. **Revista +Soma**. São Paulo: Kultur estúdio criativo, N° 20, janeiro 2011, pp.32-39.

WESTTERKAMP, Hildegard. **The Global Composition**. Published in the Proceedings of the Global Composition 2012, Conference on Sound, Media, and the Environment. Germany: Media Campus Dieburg, July 2012.

\_\_\_\_\_. **Soundwalking**. Published in Sound Heritage, Volume III, Number 4. Victoria B.C., 1974

WILHELM, Richard. **I Ching – o livro das mutações**. Trad. de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: editora Pensamento, 2003.

## VIDEOGRAFIA

CARDIFF, Janet & MILLER, George Bures. Night walk for Edinburgh, 2019  
Canal Youtube: Cardiff Miller. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7hnwStv7cWo>  
<https://www.youtube.com/watch?v=1jwZmzp1zsA>

OLIVEROS, Pauline. On the power of listening. Red Bull Music Academy, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMo5j3ebJw0>

## WEBGRAFIA

CAGE, John. Comentário sobre a primeira performance pública de 4'33" retirada do site do Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em:  
<https://www.moma.org/collection/works/163616>

CÓLERA - Heavy Lero 42 - apresentado por Gastão Moreira e Clemente Nascimento  
<https://www.youtube.com/watch?v=vA04hg6ysNEH>

IN-SONORA IV Pedro Palhares  
<https://www.youtube.com/watch?v=xXVT6pa5784>

<https://www.desvirtual.com/portfolio/we-are-still-alive/>

<https://janelasdesobedientes.art.br/>

Violência policial em São Paulo mostra racismo da polícia militar  
<https://www.youtube.com/watch?v=UhOreqndehM&t=11s>

Wochenende - Walter Ruttmann (1930)  
<https://www.youtube.com/watch?v=SfGdlajO2EQO>

Janet Cardiff and George Bures Miller: Night Walk for Edinburgh  
<https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU>

## REFERÊNCIAS ACERVO PESSOAL

### ORDENAÇÃO dos CD's PELO NOME DA BANDA

BEAT HAPPENING. **Beat Happening** – this album is a compilation of material originally released on the first. Washington: 1985

BRINCANDO DE DEUS. **Better When you Love (me)**. Salvador, BA: s.d.

COLETÂNEA EM ÓRBITA. CD Coletivo. Joinville: Movimento – propaganda e marketing, s.d.

DELLATRONS. **Trilha Sonora do Filme Asia Lee**. Estudio: Quadrophenia e BadAstudio,s.d.

GUIDED BY VOICES. **The Grand Hour**. Cleveland: Encore Studios, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sunfish Holy Breakfast**. New York: Matador Records, 1996.

\_\_\_\_\_. **Under the Bushes Under the Stars**. São Paulo: TRAMA, 2000.

INUNDA. **DISIERTO**. SÃO PAULO: Editora Incêndio, julho 2016.

JORGE MAUTNER. **Para Iluminar a Cidade**. São Paulo: Universal Music, 1972(2002)

LOU BARLOW e RUDY TROUVÉ. **Subsonic 6**. Brussels, Belgium: 2000.

LOW DREAM. **Reaching for Balloons**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, s.d.

Objeto Amarelo. **O;A**. São Paulo: 72Records, 1999.

\_\_\_\_\_. **Deus da Pedrada**. São Paulo: Bizarre Records, s.d.

\_\_\_\_\_. **VELOZ2VOLKS**. São Paulo: Peligro Discos, 2006.

ORDINARIA HIT. **NOTA**. Sao Paulo: julho 2003.

PAVEMENT. **Slanted and Enchanted(1); Watery Domestic(2)**. New Yor: Matador Records, 2002.

PELVs. **Peter Greenaway's Surf**. Rio de Janeiro: ROCK-IT! Records, s.d.

RATOS DO PORÃO. **Ratos do Porão ao Vivo**. São Paulo: Estúdio Eldorado e Barato Afins,1992.

SEBADOH. **Smash your Head on the Punk Rock**. Seattle: Slaughterhouse, 1992.

SENTRIDOH. **Wasted Pieces**. Upland, CA: 1987-1993.

SONIC YOUTH. **Washing Machine**. New York: Elektra Records, 1995.

\_\_\_\_\_. **Experimental Jet Set trans and No Star**. New Jersey: Geffen Records, 1994.

\_\_\_\_\_. **Hold That Tiger**. New Jersey: Goofin' Records, 1987 (resmaterizado em 1997).

\_\_\_\_\_. **DayDream Nation**. Santa Monica, CA: Geffen Records, 2007.

\_\_\_\_\_. **EVOL**. New Jersey: Geffen Records, 1986.

SPACE INVADERS. **Nas infecções mais graves, a posologia deve ser aumentada para 100 angstroms (2 comprimidos de 50)**. São Paulo: Estúdio Rocha, Bizarre Records, 2000.

\_\_\_\_\_. **Continua**. Pouso Alegre, MG: Estúdio El Rocha, 2004.

STELA CAMPOS. **Céu de Brigadeiro**. Recife: julho 1998.

STELLAR. **ULTRAMAR**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, maio 1998.

STEVE REICH SEXTET. **Six Marimbas**. New York: Elektra/Asylum/Nonesuch Records, 1986.

THE CIGARRETTES. **Felícia Brazil's Sad Samba**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, s.d.

THE DEAD BILLIES. **Heartfelt Sessions**. Salvador: produção Nestor Madrid, 1999.

THEE BUTCHERS ORCHESTRA. **Golden Hits**. São Paulo: ordinary recordings., s.d.

THE MICROPHONES. **Window the Series plus 6 others**. Olympia: YoYo Records, s.d.

\_\_\_\_\_. **DELUXE 2000**. São Paulo: ordinary recordings, 1999.

Tonho Penhasco. **TOSCO**. Pirituba-São Paulo: 2017.

WALDEN. **Moonrise in Outerspace**, São Paulo: O Bosque Woodland Recordings, s.d.

#### **ORDENAÇÃO DAS FITAS K-7 PELO NOME DA BANDA**

AUTO;. **Auto;**. São Paulo: junho 1997.

BUTCHY TRANNIES. **Spare Change 4 Sex Change**. São Paulo: Ordinary Recordings, agosto 2000.

LADO C. **Outras Ainações, Sons Dissonantes, Ruídos e Testes Sonoros**. São Paulo: dezembro 1999.

LEITE C. **Fuja do Onibus (Sickness)**. São Paulo: abril 2000

\_\_\_\_\_. **Lado C "Destreoperede"**. São Paulo: março 2000.

MAUNA KEA. **Vórtex**. São Paulo: s.d.

NAUSEA DOENTE. **Nausea Doente**. São Paulo: outubro 2000.

PELVIS. **Bric-a-Brac Between Aspirins**. Rio de Janeiro: Missummer Madness, julho 1996.

PUSSIEST. **Are Rioters**. São Paulo: Ordinary Recordings, s.d.

RATOS DO PORÃO. **Crucificados pelo Sistema**. São Paulo: 1984 – 2021.

- RED MEAT. **Buster 4 Tracks**. São Paulo: Ordinary Recordings, s.d.
- SLEEPWALKERS. **Waiting Santa Clara**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, fevereiro 1995.
- \_\_\_\_\_. **Learn Alone or Read the User Manual**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, abril 1997.
- STELLAR. **Thrumming Soothingly**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, abril 1995.
- THE BUTCHERS' ORCHESTRA. **DeLuxe 2000**. São Paulo: Ordinary Recordings, 1999.
- THE LUOS. **The Luos**. Osasco, SP: s.d.
- ULTRASOM. **Settle Down**. São Paulo: Ordinary Recordings, summer 1999.
- Momento 68. **ZIGGY**. São Paulo: Question Mark Records, outono 2000.
- WALDEN. **Moonrise in Outerspace**. São Paulo: Woodland Recordings, s.d.
- WEDDING SWINGERS. **Present: getting kinky**. São Paulo: Ordinary Recordings, outubro 1998.

#### **ORDENAÇÃO DE CARTAZES E VOLANTES (Coleção de Flyers e Cartazes)**

- DRAGA [S3 CARTAZES]. **Volume 1**. São Paulo: 1997 – 1999.
- DRAGA [CARTAZES]. **Volume 2**. São Paulo: 1997 – 2001.
- SPICOLLI, Tomás. **Canción del Cardumen Rancio – Volantes 1989 – 2014**. Buenos Aires: Temperley – Tren en Movimiento, 2014.



Figura 78 - PARE OLHE ESCUTE NÃO SE DESINTEGRE, cartaz lambe-lambe, Porto Alegre, 2012