

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GABRIEL ISLAZ GONÇALVES DOS SANTOS

**"BOM *BARULHO* DA BAIXADA" EM MODO DIGITAL:
UMA ETNOGRAFIA VIRTUAL SOBRE CULTURA LO-FI ENTRE MÚSICOS DA
PERIFERIA DO RIO DE JANEIRO (RJ)**

Porto Alegre

2022

GABRIEL ISLAZ GONÇALVES DOS SANTOS

**"BOM *BARULHO* DA BAIXADA" EM MODO DIGITAL:
UMA ETNOGRAFIA VIRTUAL SOBRE CULTURA LO-FI ENTRE MÚSICOS DA
PERIFERIA DO RIO DE JANEIRO (RJ)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Música (Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas

Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia

Porto Alegre

2022

GABRIEL ISLAZ GONÇALVES DOS SANTOS

**"BOM BARULHO DA BAIXADA" EM MODO DIGITAL:
UMA ETNOGRAFIA VIRTUAL SOBRE CULTURA LO-FI ENTRE MÚSICOS DA
PERIFERIA DO RIO DE JANEIRO (RJ)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Música (Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia).

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

Prof. Dr. Eloy Fernando Fritsch (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)
Orientadora

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Gabriel Islaz Gonçalves dos
"Bom Barulho da Baixada" em Modo Digital: uma
etnografia virtual sobre cultura lo-fi entre músicos
da periferia do Rio de Janeiro (RJ) / Gabriel Islaz
Gonçalves dos Santos. -- 2022.
148 f.
Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Etnomusicologia. 2. Cultura lo-fi. 3. Escritório
da Transfusão. 4. Rio de Janeiro. I. Lucas, Maria
Elizabeth da Silva, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar um abraço apertado a todas as pessoas que deram forças para seguir em frente nesses dois intensos anos de pandemia e mestrado, forma física e virtual.

À minha família, dedico um beijo especial à minha mãe e à minha avó, exemplos de vida para mim. Amo vocês <3

Um grande salve aos meus colaboradores, Lê, Joab, Felipe, Davi e Guilherme. Vocês são aulas, crias ;)

À minha orientadora, Professora Beth Lucas, agradeço imenso o carinho, paciência, dedicação e confiança sempre. Te admiro muito, prof! 🙏☕😊💪

Queridos colegas Antoniel, Bruno, Bernardo, Caio, Maria, Luciano, Kelvin, Gilson, Oscar e Paloma, tamo junto demais :))))

Amigos de jornada tripla, leitura dedicada e palavras de conforto, valeu muito Chapéu, Sher e Bê (つ^▽^)* 🇧🇷🌟🍷🍷(˘˘) o mundo é de vocês.

Professora Marília e Professores José Alberto e Eloy, fico honrado pela leitura atenciosa do trabalho e pelas ricas contribuições! Gratidão ✨🌻

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que possibilitou o financiamento desta pesquisa, resistindo aos desmontes na educação e ciência. Da mesma forma, um salve ao PPGMUS e à UFRGS, seus professores, técnicos e funcionários. Força!

RESUMO

O presente trabalho consiste em um estudo etnomusicológico construído dialogicamente com um grupo de músicos associados à produtora cultural Escritório da Transfusão, Rio de Janeiro (RJ), a fim de compreender “de dentro” a categoria estético-musical denominada lo-fi, abarcada nas correntes da cultura *Do It Yourself*(*DIY*). Criado em 2013 como base do coletivo e selo Transfusão Noise, o Escritório localiza-se no centro do Rio de Janeiro, onde são abrigados ensaios, gravações e festas, sendo ponto expressivo e de referência entre músicos praticantes da cultura *DIY*, lo-fi e *indie rock*, servindo como pólo para práticas de suas tecnomusicalidades, recursos tecnológicos sonoro-musicais em métodos criativos. Na posição de jovem branco e universitário, em contraponto aos meus colaboradores, carrego a experiência de um trabalho de conclusão de graduação sobre o lo-fi a partir da gravação solitária de um álbum caseiro, com inspiração metodológica da Pesquisa Artística. Atento a isto, o trabalho propõe-se compreender as seguintes questões: quais discursos e práticas estético-musicais são criados a partir das tecnomusicalidades do lo-fi? Quais são as categorias nativas mobilizadas em seus processos criativos? De que maneiras são concebidos os envolvimento com as tecnologias do som em termos de aprendizagem e manipulação criativa? Devido à pandemia de COVID-19 fez-se necessário desenvolver uma preparação diferenciada para o trabalho de campo seguro frente às condições sanitárias correntes. O trabalho etnográfico colaborativo, realizado em ambiente virtual, foi então desenvolvido graças à revisão e ao acompanhamento intensivo de experiências globais atualizadoras das etnografias do/no ciberespaço.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Cultura Lo-fi; Escritório da Transfusão.

ABSTRACT

The present text consists of an ethnomusicological study dialogically constructed alongside a group of musicians involved with the Escritório da Transfusão, Rio de Janeiro (RJ), Brazil, seeking to comprehend “from the inside” the aesthetical-musical category called lo-fi, covered in branches of the Do It Yourself (DIY) culture. Created in 2013 as a base for the collective and label Transfusão Noise, the Escritório is located in downtown Rio de Janeiro, where are hosted rehearsals, recordings and parties, being an expressive and referential point for musicians who are practitioners of the DIY, lo-fi and indie rock cultures, and serving as a headquarter for similar practices of their technomusicalities, sound and technological resources in creative methods. In the position of a young and white scholar, in contrast to my collaborators, I bring the experience of an undergraduate monographic research concerning lo-fi from the lonely recording of a home album, with methodological inspiration from Artistic Research; as such, the work proposes to understand the following questions: which discourses and aesthetical-musical practices are created from lo-fi’s technomusicalities? Which native categories are employed in its creative processes? In which ways are the involvements with technology conceived, in terms of learning and creative manipulation? Due to the COVID-19 pandemic, it has been necessary to develop a differentiated preparation for a safe fieldwork, in face of the then current sanitary conditions. The collaborativa ethnographical work, made in a virtual environment, was then developed thanks to my revision and intensive attention to global experiences which updated ethnography from/in cyberspace.

Keywords: Ethnomusicology; Lo-fi Culture; Escritório da Transfusão.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Escritório - Instagram - Captura de tela feita em fevereiro de 2022	33
Imagem 2: Escritório - Facebook - Captura de tela feita em fevereiro de 2022	34
Imagem 3: Fechamento na Porta do Escritório - Facebook - printscreen feito em junho de 2021	35
Imagem 4: Dia da Música no Escritório - Escritório/Facebook	46
Imagem 5: Fechamento na frente do Escritório - Escritório/Facebook	47
Imagem 6: Lê Almeida - Acervo Pessoal	53
Imagem 7: Capa do EP “Eu eu mesmo e os vários beijos cafeinados” - Coloração Desbotada	56
Imagem 8: Capa do EP “REVI” - Lê Almeida	56
Imagem 9: Felipe Oliveira - Acervo Pessoal/Facebook	61
Imagem 10: Gravador portátil Tascam utilizada por Felipe na gravação dos dois primeiros álbuns do GAAX - Acervo Pessoal	63
Imagem 11: EXPerimental Gospel Sessions - 1º álbum do projeto GAAX	63
Imagem 12: Economic Freedom Fighters - Em pé: Joab, Guilherme. Sentado: Davi - Acervo Instagram	67
Imagem 13: Gravador portátil Tascam de seis canais utilizado por Felipe na gravação de seu primeiro álbum - Felipe Oliveira/Facebook	97
Imagem 14: Frames do vídeo registrado por Davi e Joab	102
Imagem 15: Captura de tela da videochamada com Joab	103
Imagem 16: Postagem de divulgação da apresentação de Lê Almeida no Gato Negro Pub	110
Imagem 17: Foto das gravações de “Aulas” em São João de Meriti. Lê Almeida/Instagram	111
Imagem 18: Foto com Bigú durante as gravações de “Aulas” em São João de Meriti. Lê Almeida/Instagram	112
Imagem 19: #MúsicaNoDeck com Lê Almeida – Captura de tela feita em 05/08/2021	117
Imagem 20: Repetição das principais mensagens do chat – YouTube - Acesso em 06/08/2021	118
Imagem 21: Postagem de Lê Almeida após uma de suas manipulações sonoras com fita cassete, no ano de 2018. Lê Almeida/Instagram	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. ENTRADA: onde estão os “fazedores de lo-fi”?	22
1.1. Primeiros passos no percurso da pesquisa	22
1.2 O Escritório: primeiros ruídos	31
1.3 O “bom barulho da Baixada” no centro da capital	41
2. TRAJETÓRIAS LO-FI	51
2.1. Lê Almeida	51
2.2. GAAX	62
2.3. Economic Freedom Fighters	65
3. NARRATIVAS DA PRODUÇÃO SONORO-MUSICAL LO-FI E SUAS TECNOMUSICALIDADES	75
3.1 Missão de Ouvir	82
3.2 GAAX: Laboratório “EXPerimental” Transcendental	87
3.3 Fragmentos de Estúdio	96
4. “OUR NOISE FULL”: jam entre territórios lo-fi	106
4.1. Rastros pandêmicos	106
4.2. “Nosso barulho eternamente”	111
4.3. Entre outros lo-fi’s	121
REFLEXÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
GLOSSÁRIO	144

INTRODUÇÃO

A presente dissertação resulta do trabalho de campo virtual realizado entre maio de 2021 e fevereiro de 2022, com os projetos de Lê Almeida, GAAX e *Economic Freedom Fighters*, músicos negros da periferia do Rio de Janeiro (RJ). Com trajetórias que somadas contabilizam mais de 20 anos de práticas sonoro-musicais, eles desenvolvem e vivenciam a cultura lo-fi a partir da relação com suas tecnomusicalidades, abordada nesta pesquisa por meio da etnografia virtual.

Minha relação com a música e a tecnologia sempre foi de muita proximidade desde a infância. Nasci em Porto Alegre, no ano de 1997, época em que os downloads de música estavam começando a bombar e a dar continuidade ao mercado da pirataria que vinha da fita cassete, um dos únicos meios de acesso a discos que minha família tinha além do rádio. Comprar ou ganhar CDs originais era um evento. No início dos anos 2000, antes mesmo de aprender a tocar violão, meu primeiro instrumento, registrava no mini gravador cassete de meu avô materno os momentos em que acompanhava ele e meu tio em suas cantorias ao visitá-los, por gostar da sensação de nos ouvir cantar por meio daquele aparelho sonoro, que também tinha função de reprodução. Aprendi a manusear de maneira rápida o gravador, sendo o trabalho mais difícil convencer meu avô a emprestá-lo, pois diversas vezes utilizava o equipamento para fins profissionais, como na gravação de alguma entrevista ou informação importante para seu trabalho, que até hoje não sei muito bem qual era na época.

Morando com minha mãe e meu padrasto, meu acesso a um computador pessoal foi bem cedo comparado a amigos e parentes, pois meu padrasto trabalhava com T.I. e incentivava muito o contato com novas tecnologias. Essa proximidade era, inclusive, confusa para mim. Como nós conseguíamos ter equipamentos como esse e outras pessoas não? Essa pergunta, claro, não se restringia somente a isso. Desde que me entendo por gente convivo com espaços urbanos periféricos, tendo o núcleo de minha família materna e paterna no bairro Jardim Carvalho, Zona Leste de Porto Alegre. Por outro lado, passei minha vida inteira por diversas casas e diferentes cidades, entre Porto Alegre, Alvorada,

Florianópolis. Isso se deu pela vontade de minha mãe e meu padrasto em querer me apresentar novas perspectivas de vida, vistas principalmente na educação, ainda que sempre estudando em escolas públicas muitas vezes precarizadas, mas realizando cursos e formações complementares, como no meu primeiro contato com a UFRGS, o Curso de Extensão em Música para Alunos de Escolas Públicas (CEMEP), em 2011.

Apesar de ter saído muito cedo de lá, me mudando primeiro para Alvorada, na grande Porto Alegre, e depois Florianópolis com a minha mãe, o hábito de almoçar e passar finais de semana ou férias nas minhas avós era comum. Assim, meus amigos fora da escola eram praticamente todos da CEFER e do IPE, vilas populares adjacentes ao bairro Jardim Carvalho, e eu já sacava um pouco uma mínima diferença de vida desde criança, fora toda a vivência que tinha acompanhando familiares em ocasiões de trabalho e rotina, a exemplo da minha mãe e minha vó, que lecionavam em escolas públicas periféricas. Convivi com alguns conflitos internos (e por que não, externos) entre o estar perto demais e ao mesmo tempo longe da periferia. Já perdi amigos de infância para o tráfico, morando também em uma das piores épocas de guerra na vila, com horário para chegar em casa. Há um excerto de Geovani Martins, autor da perifa carioca, que penso fazer evocar um pouco dessa sensação na introdução da crônica “Espiral”, presente no livro “O sol na cabeça” (2018) em que comenta sobre a experiência de “morar numa favela de Zona Sul [do Rio de Janeiro]” e se ver estranho entre um mundo precário e outro cheio de privilégios a poucos passos de distância.

É foda sair do beco, dividindo canos e mais canos, o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente para um condomínio com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros.

(MARTINS, 2018, p. 18)

Quanto às práticas sonoras da gravação, aos meus doze anos fui morar com meus avós maternos, que residiam no conjunto habitacional conhecido como IPE 1.

Não havia muito tempo que eles tinham adquirido um computador, que era compartilhado também pelos filhos e netos. Eu estava em meu segundo ano de aprendizagem de violão, iniciando a prática de criar minhas primeiras canções. Como estava sempre a revirar, mexer e descobrindo coisas novas na *internet*, encontrei um gravador nativo do Windows que utilizei junto a um microfone de lapela durante o registro de minhas primeiras canções, que nunca passavam de um minuto. O motivo, o tempo limite de gravação do software. Nesse mesmo período ganhei minha primeira guitarra, um modelo de segunda mão que estava parado no depósito da escola em que minha avó trabalhava. Recém havia mudado de colégio, conhecendo pela primeira vez outros guris da minha idade que também tocavam, e fiz minha primeira banda de rock (que nunca teve um nome oficial), motivo crucial para procurar no fundo da gaveta o gravador do meu avô - que ainda era difícil convencer a emprestar.

Durante o restante da minha adolescência, voltei a morar com meus pais, quando nos mudamos para um bairro de classe média, o Bom Fim. O envolvimento entre minha prática musical e as tecnologias de gravação foi crescente dentro dos nossos limites financeiros, pois os novos ares também exigiam gastos maiores e passamos por algumas dificuldades nos primeiros anos. O ápice de minhas práticas sonoro-musicais foi em minha parceria com meu amigo Gabriel Giacomazzi, vista nos projetos musicais Os Psicotropicálias, e, posteriormente, Xirus Voadores, que não tinham um gênero musical definido, mas se aproximavam de referências psicodélicas internacionais contemporâneas aos projetos. Ainda estudantes do ensino médio, nossas principais influências eram refletidas pela cidade de Porto Alegre, quando conhecemos pela *internet* bandas como a Chimi Churris, criada em 2011 entre estudantes da FABICO/UFRGS, que gravava suas músicas em casa. Assim, gravamos um EP caseiro chamado “E aí Xirú, Que Delícia É Essa?” - que na verdade fora boa parte registrado em um estacionamento de um centro espírita - e o lançamos no ano de 2014.

Ingressando na UFRGS em 2015, no Bacharelado em Música Popular, reconheci ter deixado de lado minhas práticas sonoras caseiras por entender um certo distanciamento do estudo acadêmico da música para com minhas produções. Meu envolvimento com outros músicos e a experiência de frequentar um estúdio

profissional amplamente equipado, como o Estúdio Soma, local das práticas coletivas, fazia com que me sentisse de certa forma intimidado pela sofisticação tecnológica, além de deslumbrado pela oportunidade de acesso a esses recursos. Realizei boa parte do curso nesse sentido, porém tentando aprender maneiras formais de gravação sonora e mixagem, como as ensinadas nas disciplinas envolvendo produção fonográfica. O retorno às minhas origens na gravação caseira se deu quando, próximo à realização do trabalho de conclusão de curso, tomei conhecimento sobre o lo-fi e a pesquisa acadêmica envolvendo esta cultura musical. O lo-fi fazia sentido com aquilo feito por mim, compreendido na época como algo relacionado a práticas e sonoridades mais rudimentares, cruas, caseiras.

Esta denominação difundiu-se publicamente, segundo o DJ estadunidense William Berger¹, a partir de seu programa na rádio nova-iorquina WFMU, denominado Lo-Fi, em 1986. Seu objetivo era apresentar durante trinta minutos apenas gravações amadoras e feitas em casa. A expressão trata, a grosso modo, da abreviação de *low fidelity*, que traduzido do inglês² significa baixa fidelidade. O relato de Berger é direto ao dizer que se considera “a primeira pessoa a usar o termo ‘lo-fi’ em um fórum público”³. Segundo Marcelo B. Conter (2016) “Lo-Fi: Música pop em baixa definição”, estudo na linha dos Sound Studies e que trata dos agenciamentos de baixa definição na música pop alternativa internacional e nacional em geral pela visão do pesquisador, definir este termo é um tanto complicado, pois refere-se a uma complexidade que não envolve somente questões estilísticas ou de gênero musical, mas uma multiplicidade de manifestações na música popular.

Decidi, então, realizar meu projeto de graduação em música popular gravando um disco em meu próprio quarto com inspiração metodológica na Pesquisa Artística (LÓPEZ CANO; OPAZO, 2014), assim debatendo sobre os processos de produção de um “álbum lo-fi” (SANTOS, 2019). Juntei meus equipamentos adquiridos durante a mobilidade que fiz em 2018 na Universidade do Minho, em Braga, Portugal, dois microfones e uma interface de áudio de dois canais

¹ BERGER, William. Shit From an Old Cardboard Box, incl. Uncle Wiggly Tour Diary. WFMU's beware of the blog, 2007. Disponível em: <https://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/shit_from_an_ol.html>. Acesso em 15 jan. 2021.

² As traduções dos textos apresentados neste trabalho foram todas feitas pelo autor.

³ “I still maintain that I was the first person to use the term “lo-fi” in a public forum”.

e solicitei a amigos e colegas seus instrumentos emprestados, como bateria, baixo, amplificadores. Ao longo de três meses gravei e mixei o que veio a ser o EP “Bicicleta Sem Rodinha”, do gênero musical *indie pop*, lançado em 2021 pelo selo *DIY* nova-iorquino Living Waters Records.

Ao ingressar no mestrado e efetuar uma virada para a Etnomusicologia, passei a reconhecer alguns aspectos relativos a essa posicionalidade de jovem branco, e atualmente classe média, perante outros músicos operantes do lo-fi. No meu entendimento, ocorreu que todas as oportunidades de acesso que tive ao longo de minha trajetória, bem como a formação de um Bacharelado em Música Popular, tornaram em parte por me distanciar, assim como minhas práticas sonoro-musicais lo-fi, daquela mesma iniciada há mais de dez anos. Essa mudança de perspectiva também trouxe um olhar para trabalhos sobre produção caseira feitos dentro da universidade. Notei serem produções protagonizadas por jovens universitários em local de privilégio social, onde em sua maioria são relatadas certas apropriações de aspectos de baixa fidelidade como escolhas estéticas estrategicamente concebidas.

Ao olharmos para as periferias urbanas do Brasil, é possível entender o Rap, Funk, Tecnobrega, entre outros segmentos musicais, como representantes da produção sonoro-musical caseira. Estes, por sua vez, estão ligados diretamente à cultura afro-diaspórica e são protagonizados por jovens negros, que em boa parte operam suas próprias gravações, também concentradas nos espaços físicos de suas casas. Abordagens nesta linha foram desenvolvidas no Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) em trabalhos como de Fontanari (2008), Guerreiro do Amaral (2009), Rosa (2016) e Norberto (2020). No entanto, os estudos que abordam artesanatos musicais em gêneros musicais como estes não tecem ligações com o lo-fi.

Por outro lado, há gêneros e discursos estético-musicais com relações mais próximas, o que é o caso do *indie rock*⁴, que ao longo dos anos passou a se apropriar do *ethos* “faça você mesmo” - do termo anglofônico *Do It Yourself*, ou, simplesmente, *DIY* (GUMES, 2011; SPENCER, 2008). O gênero *indie* é composto predominantemente por indivíduos e grupos de juventudes universitárias, em sua maioria jovens brancos e de classe média, o qual tem sido objeto de pesquisas

⁴ (Cf. FONAROW, 2006; HARPER, 2014; HESMONDHALGH, 1999; HIBBETT, 2005)

acadêmicas em países hegemônicos como Canadá, Estados Unidos, Reino Unido e Austrália. É notável a presença de posições favorecidas socioeconomicamente neste *corpus*, mesmo ao tratar de selos independentes que por sua vez fugiriam à lógica de mercado. O pesquisador Mark Finch (2014) por exemplo analisa o surgimento de um *ethos indie* na cena musical de Toronto, Canadá, a partir de mudanças na indústria musical no país, assim como Robert Strachan (2007) relaciona práticas de produção cultural *do-it-yourself* em selos musicais independentes e discursos midiáticos da indústria musical em Liverpool, Reino Unido.

Dentro deste universo também pode-se nomear a dissertação em Sociologia de Rafael Sanzio (2011), sobre a cena musical *indie* (independente) em Belo Horizonte (MG). Sanzio analisa padrões de carreira deste nicho de músicos da capital mineira, vinculados em sua maioria a um feitiço amador que oscila entre os estúdios caseiros e pagos, pertencendo a variados gêneros que vão desde o Rap ao Punk Rock. Discutindo as articulações entre diferentes marcadores sociais, de estilo e lógicas classificatórias de uma festa de *indie rock*, a dissertação em Antropologia Social de Ane Rocha (2013) traz uma abordagem etnográfica em uma casa noturna localizada em São Paulo e frequentada pela classe média jovem local.

Sob essa conflituosa e dominante hegemonia na relação entre o *indie* e o lo-fi, um grupo de homens negros da periferia do Rio de Janeiro repercute suas experiências culturais com o lo-fi, apresentadas nesta dissertação de mestrado. Como será detalhado ao longo do trabalho, em especial no primeiro capítulo, iniciei minha jornada de construção do tema de pesquisa em busca de músicos que fugissem de um recorte de pessoas de classe média universitária em meio a pandemia de COVID-19. Essa nova realidade fez com que desenvolvesse o trabalho com ferramentas metodológicas virtuais, o que me estimulou a me deslocar virtualmente por locais distantes de Porto Alegre, onde resido. Desse modo, cheguei ao encontro de Lê Almeida, Joab Regis, Felipe Oliveira, Davi Hidalgo e Guilherme Oliveira, músicos que tocam nos projetos Lê Almeida, GAAX e *Economic Freedom Fighters*.

No decorrer da minha recente trajetória na Etnomusicologia, também percebi que o lo-fi poderia ser entendido em diferentes aspectos além da gravação, algo

captado nas múltiplas visões observadas em momentos de prospecção pré-campo, mas principalmente durante o trabalho de campo realizado nesta dissertação. Ao realizar este estudo com meus colaboradores de pesquisa, suas práticas, produções e vivências foram observadas como partes constituintes de uma cultura transversalizada pelo lo-fi, atribuindo a esse estudo o termo de “cultura lo-fi” pelas inúmeras referências identitárias e de estilos de vida que a sigla mobiliza na fala de meus interlocutores. Considerando esse cenário, a presente pesquisa delineou-se a partir das seguintes questões: quais discursos e práticas estético-musicais são criados por esses músicos a partir das tecnomusicalidades do lo-fi? Quais as categorias nativas utilizadas em seus processos criativos? De que maneiras são concebidos os envolvimentos com as tecnologias do som em termos de aprendizagem e manipulação criativa?

NOTAS SOBRE PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Como orientação geral desta pesquisa etnomusicológica, toma-se a tese da etnografia da performance musical, compreendida como “gente que faz determinada música no tempo e no espaço” (LUCAS, 2013) e a proposta defendida por Anthony Seeger em seu artigo *Etnografia da Música* (2008). As performances musicais, segundo Seeger, podem ser analisadas a partir de “exame sistemático dos participantes, sua interação, o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento” (SEEGER, 2008, p. 253).

Seeger aponta questões que se debruçam inicialmente em perguntas “jornalísticas” tais como “quem, onde, quando, o que, como, por que” (idem, 2008, p. 253), que colaboram para a compreensão dos eventos. Da mesma forma, o autor cita a importância do trânsito do pesquisador em vincular diferentes descrições e o valor da investigação das categorias nativas. O conceito de etnografia da música poderia ser visto, portanto, nos seguintes termos:

Abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, [...] apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos

(SEEGER, 2008, p. 239).

Outros autores que lidam com a etnografia da performance também se agregam aqui, como Sara Cohen (1993) e Thomas Turino (1999). Os autores chamam a atenção para a importância de uma contextualização social como base para a investigação etnográfica, dando importância a características cotidianas e à reflexão atenta e contínua sobre a representação etnográfica através de perspectivas dialéticas.

Sara Cohen, em “Ethnography and Popular Music Studies” (1993), traz reflexões a partir da introdução da etnografia nos estudos de música popular. Isso deriva do sentido que, apesar da etnografia ser considerada trabalho de campo, o trabalho de campo em si não é necessariamente de uma etnografia, que requer especificidades na sua prática. Cohen traz apontamentos dos pesquisadores que se iniciam na visão da etnografia de dentro da antropologia, que em termos gerais diz respeito à “descrição e interpretação de um modo de vida” (COHEN, 1993, p. 123).

Refletindo a perspectiva antropológica na música, Cohen aponta para uma abordagem de relações sociais enfatizando a música como prática e processo social, que circulam entre o comparativo e o holístico, o histórico e o dialógico, bem como o reflexivo e o orientado politicamente. Com foco “microsociológico”, se dá relevância a crenças, valores, rituais e padrões de comportamento, que por sua vez desembocam em conceitos como etnicidade, identidade, sociedade, cultura e comunidade. Uma das maneiras refletidas nesta pesquisa, dos cuidados apontados por Cohen na construção das etnografias, diz respeito ao ritmo e sonoridade das falas dos colaboradores que se apresentam ao longo dos capítulos: inspirado pelos arranjos das literaturas da perifa, no caso pela minha leitura de “O sol na cabeça” (2018), de Geovani Martins, tomei atenção em captar na escrita as entonações que ouvia em nossas conversas, como nas expressões “*mermo/meixmo*” (mesmo), “*mó*” (maior), *cê* (você), também visto em outros termos que representam a conjugação no plural mas são verbalizadas sem a letra “s”.

Cohen chama a atenção sobre a utilização de recursos que fogem dos contextos sociais como base para a investigação. Nesse caso, a autora cita o cuidado sobre interpretações provindas de análises de fontes que dizem respeito a

conteúdos líricos ou jornalísticos. Aqui também se reflete um importante cuidado ao realizar a investigação, pois, como aponta Cohen, a maneira de realização das interações e entrevistas pode descaracterizar totalmente a etnografia. Como exemplo, cita o uso de “questionários pré-formulados, pesquisas, autobiografias ou entrevistas não estruturadas que estudam pessoas fora de seu contexto social, espacial e temporal usual” (idem, 1993, p. 127). Dessa maneira, a ausência de características cotidianas sujeita a investigação a rumar outros caminhos que não de uma etnografia.

O empreendimento etnográfico, sem dúvidas, passa em grande parte sob a tutela da escrita. Na Antropologia, por exemplo, Lila Abu-Lughod (2018) contribui na luta por uma escrita que também tenha olhares para invisibilizações de gênero e etnia. Em “A Escrita Contra a Cultura” (2018), a autora defende uma posicionalidade de vozes feministas em maior quantidade frente ao eurocentrismo antropológico, oferecendo uma crítica ao conceito de cultura previamente instaurado na antropologia, o qual reforça separações hierárquicas (2018, p. 194). Refletindo junto à leitura da autora, recorro a apontamentos de Jeff Titon na coletânea “Shadows in the Field” (2008) para pensar outras questões da representação etnográfica na etnomusicologia. Em seu artigo “Knowing Fieldwork”, Jeff Titon (2008) traz questões significativas a respeito de assimetrias de poder na representação etnográfica da etnomusicologia. Titon aponta para um “novo trabalho de campo” na Etnomusicologia, que é gerado pelas relações humanas, do contrário de uma simples “coleta de informações”. Dessa maneira, destaca que a representação etnográfica deve ser construída de maneira dialógica com os colaboradores de pesquisa, negociando questões como a autoridade. Nesse sentido, o presente trabalho faz uso de fontes gráficas especiais para destacar as vozes dos colaboradores em suas falas; no que tange também a questões éticas, há o uso permitido de gravações e uma dinâmica de retornos de entrevistas. Outro recurso apresentado no decorrer da dissertação são hyperlinks indicados com o sinal (🔗), contendo exemplos de som e vídeo, os quais convido leitores e leitoras a clicarem e explorarem como entradas etnográficas. Um glossário se encontra ao fim do trabalho, colaborando com as traduções de termos nativos expressados no texto.

Thomas Turino, a seu exemplo, debate as implicações da teoria da prática na representação etnográfica a partir dos conceitos de *habitus* e *estratégias e táticas* – propostos por Bourdieu e De Certeau, respectivamente. O conceito de *habitus* diz respeito às “maneiras de ser do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas que servem de base para as práticas individuais e de grupo” (TURINO, 1999, p. 15). Dentro desse conceito, Bourdieu aponta para a falta de necessidade de verbalização por parte dos sujeitos em seus costumes. Nesse sentido, muitas ações se veem internalizadas nos colaboradores e têm de ser percebidas pelo etnógrafo, que até mesmo pode não se dar conta disso.

Em relação a De Certeau, Turino aborda a ideia de *estratégias e táticas*. Segundo o autor, “De Certeau desenvolve o conceito de estratégias como sendo ações baseadas em instituição, lugar e poder, enquanto que as táticas são os recursos não-institucionalizados do fraco, dependentes de um certo calculismo e não de poder” (idem, 1999, p. 18). A partir da ideia de táticas, Turino tenta equilibrar as características intrínsecas colocadas por Bourdieu. Dessa maneira, o autor busca refletir a dialética entre estrutura e prática utilizando de um relato de campo situado na Fiesta de La Cruz, em seu trabalho no distrito rural de Aymara de Conima, no Peru. Nesta circunstância, o pesquisador vive uma situação em que seu grupo estudado realiza uma prática diferente do habitual em razão da presença de outra comunidade em sua festa, porém não manifestada publicamente por seus membros. Quando na performance, a presença da comunidade visitante é tida em conjunto à local, o que aparentemente acentuou seu estranhamento. Questionando a comunidade durante o evento, tudo parecia normal. No entanto, foi apenas ao seu término que pode entender certo costume da parte dos nativos de portarem-se de maneira específica mesmo enquanto as coisas saíam de seu eixo, momento em que todos já haviam se dispersado e conversas críticas ocorriam alheamente.

O ocorrido relatado por Turino ilustra a ideia relacionada a aspectos implícitos que transpassaram os acontecimentos musicais dados, se mostrando inseridos naquela sociedade. Apesar de estar em um grau avançado de sua investigação, o autor comenta que o fato iria contra uma série de constatações sobre tais performances já estabelecidas por ele até aquele momento. Dessa maneira, o único modo que permitiu realizar uma nova apuração deu-se a partir de um entendimento

dialético com os seus interlocutores, notando um comportamento musical e social não rígido e de acordo com as normas de comportamento estabelecidas em interações sociais de seus nativos.

Sendo vista como cenário paradigmático, a pandemia de COVID-19 delineou os percursos metodológicos desta pesquisa antes mesmo de haver um universo de investigação definido. Entende-se aqui a situação de realizar um trabalho de campo seguro, tanto para pesquisadores como colaboradores, como de extrema importância. Seguindo essa premissa, foram vistos ao longo dos últimos dois anos uma série de enfrentamentos por diversos pesquisadores ao redor do globo em relação a um trabalho de campo moldado por novos desafios éticos e logísticos.

Construiu-se, dessa maneira, a partir de uma série de seminários no Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), um arranjo teórico-metodológico situado em um trabalho de campo virtual. A etnografia virtual surgiu na pandemia de COVID-19 como um importante recurso na realização dos trabalhos de campo frente à precariedade das condições sanitárias. Sabe-se, no entanto, que o método virtual já era algo compreendido como sendo desenvolvido há certo tempo, até mesmo na Etnomusicologia, caso do estudo de Kiri Miller (2012). Em “Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance”, Miller apresenta a tese sobre o campo “virtual” e o “real” não possuírem distinções de relevância na abordagem interpretativa. Com foco em mídias digitais e cultura participativa, a autora sugere o estudo das performances e discursos estéticos a partir da atuação em um campo mediado pela tecnologia, seja em games ou vídeos online na *internet*. Dessa forma, utiliza-se de estratégias como entrevistas online e a participação em fóruns para desdobrar um trabalho etnográfico em diálogo com nativos do ciberespaço. Isso também traz questionamentos à autora sobre a interferência midiática na construção de personas e na interpretação de suas práticas performáticas digitais.

No desafio de compreender mais sobre as tecnomusicalidades em campo com meus colaboradores, busco a compreensão de Arturo Escobar (2016) em suas contribuições sobre pesquisas que envolvem seres humanos e tecnologias. Em “Bem Vindos À Cyberia”, o autor apresenta uma série de reflexões sobre as implicações sociais do uso de tecnologias emergentes, visando a elaboração do que vem a ser uma “antropologia da cibercultura”. Esse campo de estudo diz respeito

“às construções e às reconstruções culturais nas quais as novas tecnologias estão baseadas e que, por sua vez, também ajudam a formar” (ESCOBAR, 2016, p. 22). O autor coloca que, em razão de produzirem mundos específicos, toda e qualquer tecnologia estaria submetida à representação de uma invenção cultural, também destacando o papel das tecnologias nas diferentes formas de socialização, e como a etnografia tem local privilegiado para estudar essas transformações e os discursos estéticos a partir delas designados.

Ao pensar em ferramentas metodológicas que complementassem o trabalho no campo virtual, recorri a um acervo reunido por Deborah Lupton (2020), que compilou colaborativamente com pesquisadores de diversos países, ferramentas e designs metodológicos virtuais facilitadores do trabalho de campo em plena pandemia. Dentre estes recursos estão, por exemplo, a netnografia, entrevista online e a análise de vídeos performáticos. Em termos gerais, as técnicas se assemelham a práticas dadas no plano físico, porém podem estar sujeitas a adversidades por conta da mediação tecnológica, como pela qualidade específica dos equipamentos utilizados para uma entrevista por videoconferência (câmera, microfone, sinal de *internet*). A mediação, por sua vez, foi um tema muito questionado em torno da legitimação da etnografia virtual. Os autores Cooley, Meizel e Syed em seu artigo “Virtual Fieldwork: Three Case Studies” (2008), no entanto, destacam que a mediação por si só já está no trabalho de campo presencial a partir de aparatos tecnológicos utilizados em coletas. Assim, pode-se assegurar que a atuação em terreno *online* venha a constituir interpretações efetivas mesmo que em suas condições mediadas.

Entendendo o lo-fi como parte da cultura juvenil, penso os colaboradores desta pesquisa por meio do conceito de juventude baseado na definição de Rossana Reguillo (2000). Em “Emergencia de Culturas Juveniles - Estrategias del desencanto”, a autora propõe uma série de abordagens acerca de estruturas e práticas sociais de jovens reconhecidos nas diferentes culturas expressivas juvenis na América Latina, em meio a uma conjuntura de caráter precarizado tanto economicamente quanto em relação a meios tradicionais de integração e socialização, justificado nas medidas neoliberais em ascensão na contemporaneidade. Reguillo situa o jovem não apenas por sua natureza biológica e

de idade, mas considerando, além disso, termos políticos e socioculturais. A autora ainda revela a inclinação sobre um ponto de vista de uma juventude divergente e marginal, desenvolvendo exame sobre as maneiras de incorporação e exclusão de jovens das periferias urbanas da América Latina pelo sistema capitalista.

Caminhos de associação no âmbito das culturas juvenis dizem respeito aos estudos apresentados em *Juventudes Latinoamericanas: práticas socioculturais, políticas e políticas públicas* (2015), elaborado pelo Grupo de Trabalho Juventude e práticas políticas de jovens na América Latina, do Conselho Latino Americano de Ciências Sociais (CLACSO). Neste livro, seus autores abordam investigações acerca de modos distintos de manifestação das juventudes em suas ações culturais e políticas em diversos contextos da América Latina. Traz, portanto, algumas analogias e contrapontos, destacando análises sobre tais atos como causadores de formas alternativas de politização, também permitindo a desmistificação de uma perspectiva homogênea sobre tais jovens. A intenção de agregar referências sobre juventudes se vê pelo lo-fi relacionar-se a um universo importante da cultura juvenil, como colocado anteriormente. Ao traçar comparações com outros trabalhos que lidam com este macrocosmos, como será visto posteriormente em diálogo com Moehn (2014), que narra sobre jovens brasileiros de classe média alta e práticas de gravação caseira, pondero sobre o poder de contribuição para a ampliação do entendimento sobre jovens que dão cabo da prática sonoro-musical da gravação, trazendo contrapontos de suas produções para refletir sobre o acesso à tecnologia pelos jovens, por exemplo.

A construção dos capítulos, apresentada a seguir, orientou-se em descrever inicialmente os passos primários da pesquisa, do pré-campo ao encontro com os colaboradores, passando por suas histórias e trajetórias, até desembocar, por fim, em suas práticas sonoro-musicais e figurações estético-musicais.

No capítulo um, **ENTRADA: onde estão os “fazedores de lo-fi”?**, rememoro os primeiros passos da pesquisa, ainda em 2020. Reconstruindo o percurso investigativo, passo pelas definições de universo de pesquisa; meu encontro virtual com os músicos colaboradores e o Escritório, base do coletivo de que fazem parte; por fim, contextualizo este espaço de encontros e práticas sonoras a partir do campo virtual e dos relatos dos interlocutores. No capítulo dois,

TRAJETÓRIAS LO-FI, passo à etapa de apresentação dos meus colaboradores mais assíduos durante a pesquisa. Tento trazer memórias marcantes das trajetórias de Lê, Felipe, Joab, Davi e Guilherme, com foco em suas relações com as práticas sonoro-musicais lo-fi. No capítulo três, **NARRATIVAS DA PRODUÇÃO SONORO-MUSICAL LO-FI E SUAS TECNOMUSICALIDADES**, apresento alguns processos de produções sonoro-musicais acompanhadas em campo com os colaboradores e seus respectivos projetos, encontradas em diferentes estágios de confecção. No capítulo quatro, **“OUR NOISE FULL”: jam entre territórios lo-fi**, abordo diferentes perspectivas, práticas e figurações estético-musicais relacionadas à cultura lo-fi por meio das vivências dos interlocutores. Neste capítulo, tento tecer uma narrativa a fim de congregar os elementos debatidos ao longo da descrição de uma performance sonoro-musical de Lê Almeida, realizada virtualmente em 2021.

A compreensão da cultura lo-fi, experienciada pelo universo da pesquisa, dá-se no sentido do lo-fi por si só não contemplar apenas uma, mas diversas manifestações encontradas nas vivências destes jovens. Seja em suas práticas e produções sonoro-musicais, nas tecnomusicalidades, bem como nos eventos musicais que performam. Ao situá-los com o pano de fundo de seus contextos como pessoas e como grupo, a cultura lo-fi compõe entre eles aproximações em discursos e figurações estético-musicais. São negociados traços de identidade com gêneros musicais que costumam ter ligações com o *indie rock*, mas também criam pontes com o gospel e o rock psicodélico, por exemplo. O “bom *barulho* da Baixada”, expressado nas culturas juvenis, protagoniza o presente trabalho em suas falas e representações sonoro-musicais, como também nos seus atos políticos de subversão ao mundo hegemônico.

1. ENTRADA: onde estão os “fazedores de lo-fi”?

1.1. Primeiros passos no percurso da pesquisa

Após saborear quase um ano de imersão na temática do lo-fi em 2019, redescoberta por mim ao rememorar minha trajetória de vida e de música durante o encerramento da minha graduação em Música Popular na UFRGS, me encontrei disposto a entender, conhecer e repensar o tema a partir da experiência etnográfica com outros músicos “fazedores de lo-fi”. Com a proposta de pesquisa em mãos para o mestrado, tive a primeira missão de encontrar um universo de investigação que ampliasse essa visão sobre o lo-fi. Minha primeira pista para essas novas descobertas se viu principalmente em um recorte social que saísse da bolha de classe média universitária na qual me entendia inserido naquele momento.

Longe de saber os futuros desdobramentos da pesquisa, surgiram os primeiros desafios logo cedo. Vivíamos a despedida do verão no Brasil quando, rapidamente, fomos envolvidos em uma maré de incertezas instaurada pela chegada do Coronavírus e sua pandemia, selando portas mundo afora. Desde março de 2020, com a licença poética cedida pelo *novo normal*, o que seriam “apenas quinze dias de quarentena” viraram infindáveis semanas e meses que se tornaram anos, como bem estamos vivendo neste verão de 2022, ainda que em parte aliviados pelo sucesso dos imunizantes.

Imposta tal situação, a preocupação de como realizar o trabalho de campo a partir disso tornou-se uma das pautas mais urgentes ao pensar a pesquisa. Por outro lado, à medida que o isolamento se estendia, a familiarização e adaptação com as ferramentas virtuais se dava - isso é, páginas de livros e artigos convertendo-se em telas e PDFs, encontros com café e bolo dando lugar às videochamadas e *emojis* de comida - e permanecia uma incógnita sobre colaboradores que viriam a participar da pesquisa. Além do mais, apesar dos hábitos digitais serem remanescentes do mundo como conhecíamos anteriormente à pandemia, no que dizia respeito ao mundo musical ao meu alcance, pude observar de imediato as reações de muitos músicos em novos movimentos de performance e divulgação, além de novas preocupações.

Em um novo contexto onde as pessoas estavam fadadas a estarem sozinhas e limitadas aos seus recursos caseiros, as dinâmicas do “faça você mesmo” tiveram uma onda de popularização nos primeiros meses de pandemia. Observando a indústria musical, artistas e bandas dos mais diferentes escalões passaram a realizar apresentações em formato *live streaming*, em geral sujeitas apenas ao que seus *smartphones* podiam oferecer. Dessa maneira, testemunhei uma série de manifestações musicais que poderiam ser facilmente associadas ao meu objeto de estudo pelo meu entendimento na época por “baixa fidelidade”, em sintonia a movimentos de precariedade ocasionados pela eventual escassez de meios de produção⁵. Pires e Janotti Jr. (2021) compreendem esses movimentos reconhecendo o momento histórico da pandemia dentro de um “estágio de plataformização dos concertos musicais” (2021, p. 2) que obrigou práticas sonoro-musicais a rumarem para ambientes virtuais.

Na minha prática musical de estudante universitário, em que o hábito de produzir com recursos limitados e caseiros já se encontrava de certa forma estabelecido, acreditava não sofrer muito com o modo vigente para efetuar meus projetos. Enquanto isso, acompanhava a crescente das redes sociais como ferramenta de trabalho e a ascensão do Tik Tok⁶, também apropriado por diversos músicos, assim como percebia muitas pessoas próximas a mim considerando cada vez mais investir em equipamentos sonoros e aprender a gravarem a si próprios.

Dando início a uma fase de prospecção, no começo de 2020 circulei por ambientes online como o “30dias30beats”, espécie de movimento/desafio/maratona entre *beatmakers* de todo o Brasil que utiliza da tag “#30dias30beats” nas redes sociais para unir criações durante o mês de abril de cada ano, desde 2019. A proposta é de postar por dia, se possível, um *beat* de no máximo 1 minuto acompanhado de imagem ou vídeo, durante os 30 dias do mês de abril. Neste coletivo, que em minha última verificação datada em janeiro de 2022 contava com

⁵ (cf. NOLETO, 2020; PIRES; JANOTTI JR., 2021; SANDRONI *et al.*, 2021)

⁶ (cf. POLICARPO *et al.*, 2021; SLOANE, 2020; TEITELBAUM *et al.*, 2021; UNTERBERGER, 2020)
O alavanche do Tik Tok na pandemia também pôde ser acompanhado na mídia em matérias disponíveis online:

<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/04/07/confinamento-impulsiona-rede-social-tiktok.htm>

Acesso em: 02/02/22;

<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/tiktok-vence-facebook-e-vira-o-aplicativo-com-mais-downloads-em-2020/>; Acesso em: 02/02/22;

aproximadamente 170 participantes na rede de mensagens instantâneas WhatsApp, notei práticas semelhantes à minha como produtor - ainda que não me identifique como *beatmaker* - com outras pessoas que lidavam com o lo-fi na qualidade de gênero/manifestação sonora, como o lo-fi hip-hop.⁷ Ainda disposto a explorar e conhecer mais pessoas e lugares, segui a jornada virtual por outros espaços e coletivos.

Mais além, em julho de 2020, participei da oficina online de gravação caseira promovida pelo festival Coquetel Molotov.EXE, de Recife (PE). Chamada “Oficina de Produção Musical A Baixo Custo”⁸, o curso foi ministrado pelo guitarrista e produtor Benke Ferraz, da banda goiana Boogarins. Conheço Benke já há alguns anos em razão de minha admiração pelo Boogarins e a minha frequência nas suas apresentações, algo que percebi ser compartilhado por boa parte dos integrantes da oficina, visto como um facilitador na comunicação, dinâmica e iniciativa. Não demorou muitas horas para os interessados se reunirem em um grupo de WhatsApp, que veio a se chamar “#loopsaleatórios”. O grupo “#loopsaleatórios” surgiu no primeiro dia de aula como meio de continuidade para a troca de ideias iniciada na oficina, que ainda teria mais uma edição a ocorrer, e até agora já contou com mais de 200 participantes em quase dois anos de existência. A concepção do nome se deu em alusão às dinâmicas de elaboração dos *beats*, que eram trabalhados a partir da montagem de uma sequência de um ou dois compassos de instrumentação livre, que se repetem como uma base. A partir dessa base, construía-se uma seção em torno de 20 segundos. Em geral, fazia-se o mesmo procedimento para uma nova seção que viria em seguida, inicialmente finalizando as músicas em formato “A-B”, que iam variando em formas ditas “mais complexas” conforme o andamento da oficina.

Compartilhando de mais interações com o #loopsaleatórios do que com o grupo anterior, o que talvez se devesse também à flexibilização de prazos pelo

⁷ Segundo Landarini (2021), o lofi hip hop teve seu surgimento em 2014 e circula principalmente na internet em sites e aplicativos musicais. Ganhando notoriedade como “gênero musical dos *millennials*”, o lofi hip hop carrega características como ruídos ambientes e de vinil, espírito *DIY*, construção de beats, samples e técnicas como Scratching, Punch e Looping, que se reinventam constantemente dentro deste universo.

⁸ Mais informações sobre a realização: https://www.sympla.com.br/oficina-de-producao-musical-a-baixo-custo-com-benke-ferraz-coquetel-molotov-exe_886395?fbclid=IwAR1n1-9sDzDZWuj3NL1NXEoTxYckz_mYahpluYEKjuydfnlmzAhpGn6dABk Acesso em: 03/02/22.

caráter pedagógico do trabalho, participei de experiências como o “desafio da semana”. A ideia do desafio era a cada nova semana um membro do grupo criar uma pasta com *samples*⁹, geralmente próprios, para que pudessem ser feitas manipulações sonoras a partir dos arquivos de áudio, somado a alguma criação visual opcional. Ao final do desafio, o grupo se reunia em uma chamada de vídeo na plataforma Zoom para a audição dos trabalhos, Benke reproduzindo todas as faixas. A reunião era então gravada e disponibilizada no canal YouTube do Boogarins (👁️).

¹⁰ Também eram combinadas postagens individuais no Instagram utilizando a *tag* que leva o nome do grupo, assim criando um espaço virtual que reunia publicamente as criações, semelhante ao #30dias30beats.

Neste caminho, delineei algumas questões descompromissadas sobre lo-fi com os participantes, no papel de mais um interessado nos variados assuntos conversados no grupo, notando características dissemelhantes com o que havia encontrado no outro coletivo. Apesar de gerar um produto final relacionado ao *beat*, muitos entendiam o lo-fi além do gênero musical que explodiu durante a pandemia¹¹. Notei também que o lo-fi era frequentemente associado pelo instrutor a ideias e referências musicais a respeito de texturas e timbres, utilizando termos como “timbre lo-fi”. Uma definição de lo-fi já era atribuída até mesmo na descrição do evento:

Esta forma de produção, chamado de “lo-fi” (Low Fidelity) consiste em utilizar equipamentos e ferramentas limitadas de gravação - o que dá um toque “distorcido” para as canções - e se tornou marca importante no trabalho da banda goiana, que teve seu primeiro disco todo produzido no quarto de Benke.

“É possível, a partir de qualquer aparelho de áudio, produzir sons e trabalhá-los. Seja com efeitos ou simplesmente aperfeiçoando sua performance em frente ao microfone. Costumo pescar dos participantes qualquer tipo de ideia, mesmo que seja besta, uma palavra que queiram usar, um ruído, um áudio de WhatsApp que achem interessante ou engraçado, porque isso pode ser o ponto de partida para uma ideia musical mais formal” explica Benke.

(COQUETEL MOLOTOV.EXE, 2020)

⁹ De acordo com De Carli (2018), *sample* é uma palavra que vem do inglês com a tradução de “amostra”. No sentido musical, “um sample qualifica o resultado de um procedimento composicional que, resumidamente, consiste em selecionar um material sonoro de uma fonte pré-existente e submetê-lo a um novo contexto. Sendo assim, o sample está inexoravelmente ligado a um suporte, à fixação do som” (DE CARLI, 2018, p. 20).

¹⁰ DESAFIO da SEMANA #1 - Loopsaleatórios - <https://www.youtube.com/watch?v=OGS-Bdz7cWM>

¹¹ Cf. LANDARINI, 2021.

Algumas associações eram atreladas a um modo de produção “tosco”, citadas pelas gravações do primeiro disco do Boogarins, “As Plantas Que Curam” (👉)¹² feito na casa do integrante “sem saber gravar direito ou tocar alguns instrumentos”.

Posterior ao #loopsaleatórios, novas segmentações foram concebidas e o contato com alguns dos colegas de oficina permaneceu por meio da criação de novos grupos de mensagem e seguidores nas redes sociais. Essa parte exploratória da pesquisa me trouxe diversas reflexões sobre as inúmeras possibilidades de entendimento sobre o que seria afinal o lo-fi, presentes os diferentes pontos-de-vista observados. Isso de certa forma fez com que retomasse o olhar também à minha prática, minhas antigas descrições em meu TCC e tentasse dar um passo à frente.

Defini que um recorte social seria importante para encontrar novos sujeitos que fugissem do mote da gravação caseira que vem sendo consumida pelo cânone universitário já há alguns anos por via dos *home studios*,¹³ a mesma em que me encontrava. Outro objetivo foi o de dar visibilidade a vozes que se encontram às margens dos circuitos hegemônicos ocupados pelas concepções do homem branco heteronormativo, seguindo, dessa forma, os passos da mudança de paradigmas correntes na Etnomusicologia, como bem lembra Samuel Araújo no prefácio de “Etnomusicologia no Brasil” (ARAÚJO, 2016).

A fim de descobrir pessoas que topassem participar de minha pesquisa de mestrado sobre cultura lo-fi, elaborei um pequeno texto de apresentação e enviei aos grupos de WhatsApp. Constantemente aflito pelos constrangimentos de me ver obrigado a interagir com centenas de pessoas desconhecidas ao mesmo tempo, obtive algumas respostas curiosas, que iam de questionamentos dos interesses da pesquisa ao que seria feito com o material. No entanto, reparei que as pessoas que me procuravam ainda estavam muito próximas da bolha a qual eu gostaria de contornar.

¹² Boogarins - As Plantas Que Curam (Other Music, 2013) - <https://www.youtube.com/watch?v=7cBNgqe9-O8>

¹³ (e.g. BENITZ, 2018; BROCHMANN, 2017; DE CARLI, 2018; ESCHILETTI, 2019; RODRIGUES, 2019)

Os períodos seguintes foram dedicados à manutenção de alguns contatos e à sequência da observação virtual através de minhas redes sociais de uso pessoal, sempre em busca de novos caminhos. Diante do adiamento do início das aulas formais do semestre, atuava com a cautela de tentar estabelecer diálogos leves que não fossem invasivos, em razão de ainda não contar com o conhecimento e desenho metodológico completo para atuação em campo. O cenário na época era cada vez mais pesado, e a ideia de levar uma vida virtual em proporção maior que a real denotava um esgotamento geral, acontecimento que chegou a ser apontado em pesquisas pelo mundo.

Apesar das inseguranças e preocupações, tive a chance de aproveitar a lacuna sem classes na companhia de minha orientadora e colegas do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) em um seminário virtual entre março e agosto de 2020, que nos foi proposto durante o período de indefinição sobre as aulas em modo remoto. Nestes encontros prévios à definição do Ensino Remoto Emergencial (ERE) da UFRGS, tratamos sobre novas maneiras de pensar e fazer etnomusicologia no Brasil e internacionalmente em meio à pandemia; refletimos sobre o conhecimento e a prática da etnografia perante perspectivas históricas e epistêmicas distintas, considerando os novos desafios éticos e logísticos da presencialidade no campo a fim de elaborar alternativas para um desenho teórico-metodológico de uma pesquisa etnomusicológica coesa com as novas realidades enfrentadas a partir da pandemia.

Além de uma importante introdução ao que eu viria a seguir nas disciplinas do mestrado, com o mapeamento e revisão teórica na etnomusicologia a partir da literatura recente nas áreas de investigação das humanidades, foi contínuo o debate sobre os modos de agir e pensar dali em diante, dado o contexto pandêmico. Ao examinar meus conhecimentos anteriores sobre a etnografia, os quais considerava ainda superficiais, já me enxergava estimulado a ponderar sobre os novos desafios pensados para e além desta pesquisa.

Alternativas eram alçadas e debatidas em conjunto com o grupo ao mesmo tempo em que aos poucos vivia minhas primeiras experiências, citadas anteriormente. Afora a grande variedade de referências, algumas questões marcantes vieram a partir de leituras que davam luz sobre a posição da

Etnomusicologia quando confrontada a situações de violência e conflito, como muito bem discutidas em Araújo (2006), O’Connell e Castelo-Branco (2010) ou ainda em “Ethnomusicology In Times Of Trouble” (2014), de Timothy Rice. Rice contextualiza a inclinação dos etnomusicólogos nos últimos anos à aproximação de temáticas que lidam com problemas e embates nas sociedades, sendo estas e suas questões muitas vezes próximas a eles.

Um dos questionamentos relevantes de Rice se dá aos métodos e teorias que acompanham conflitos e suas possíveis modificações frente a esses acontecimentos. Nessas situações, segundo o autor, o pesquisador não se encontra apenas como investigador, mas exerce um papel de mediação no intuito de atender interesses em comum dos sujeitos pesquisados. Com os novos desafios a correr, reverberava em mim a seguinte questão trazida pelo autor: “onde nós podemos ir trabalhar etnomusicologicamente hoje e que tipo de trabalho deveríamos fazer lá?” (RICE, 2014, p. 191)¹⁴.

Considerando a importância de rever crises passadas como inspiração a novos entendimentos sobre o presente, a antropóloga Veena Das (2020) foi uma das autoras que proporcionou reflexões por via de um conjunto de textos de acesso aberto, realizados em colaboração com outros pesquisadores e estudantes, a fim de pensar as consequências imediatas e a longo prazo da pandemia da COVID-19 no ensino e pesquisa. Veena Das traz como exemplo o impacto social do pós-Onze de Setembro nas universidades dos Estados Unidos e os novos investimentos cadenciados a um pensamento bélico e de proteção, junto aos avanços dos interesses neoliberais na área da educação. A autora ainda evidencia essas transições também recomendando um olhar dos pesquisadores às diferenças e aos modos de afetação da pandemia em variados grupos sociais.

Refletindo sobre pandemias recentes na história da humanidade, a exercitar a revisão de crises pretéritas, estudamos em nosso seminário de orientação pré-ERE algumas amostras práticas com foco no método e nas pistas etnográficas na pandemia de HIV e AIDS em África. A partir de artigos da coletânea “The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing Through Music and the Arts” (BARZ, 2011), a

¹⁴ “Where can we go to work ethnomusicologically today, and what kind of work should we be doing there?”.

análise das entradas em campo trouxe ponderações e possíveis ideias sobre atuação, mediação, posicionalidades, dando atenção a relações de poder em um contexto de adversidades severas. Ainda que as particularidades dos vírus se reflitam em diferentes formas de prevenção e contágio, o acompanhamento dos impactos contemporâneos entre conscientização, cuidados éticos e efeitos da precarização, que tanto já haviam repercutido nas práticas musicais até o momento, se viram pertinentes nas observações dos colaboradores e suas práticas em campo.

Um sentimento recorrente que tive durante boa parte desse período foi o de estar a andar em círculos muitas vezes, caindo nas mesmas questões de definição do tal universo de pesquisa. As sondagens prosseguiram por mais meses, com considerações sendo feitas junto com a colaboração de minha orientadora, demais professores do programa de pós-graduação e meus colegas. Infelizmente, esses momentos se restringiam praticamente à sala de aula - permanentemente virtual - pois outra dificuldade nessa situação toda era justamente a ausência da troca constante proporcionada ao estar pelos corredores, bibliotecas e até mesmo em uma conversa de bar depois da aula. Com efeito, o isolamento saturava cada dia mais minhas vivências online, o que notadamente afetava meus movimentos em campo.

A não obviedade de um encontro rápido e fácil com músicos identificados com o lo-fi fora dos círculos mais privilegiados em tecnologia em chegado momento passou a ser visto como uma problemática em minhas buscas virtuais. Teriam estes sujeitos o acesso a celulares, computadores, *internet*? Não foram poucos os casos vistos pelo caminho em que as produções foram feitas com apetrechos emprestados, como eu próprio já havia passado apesar de uma condição econômica mais favorecida. Em busca de respostas, constatei que esse tipo de carência foi vivido em peso pela comunidade escolar durante a pandemia, quando notou-se a falta de amparo tecnológico pelas famílias de baixa renda. Dados apontados pelo relatório “Juventudes e a Pandemia do Coronavírus”, do Atlas da Juventude (2021), pesquisa feita com jovens que *possuem* acesso à *internet*, mostra ainda que “uma parcela significativa precisa compartilhar esses aparelhos com outras pessoas dentro de casa, limitando os usos para estudo e/ou trabalho”

(ATLAS, 2021). Outro ponto relevante diz respeito ao acesso a computadores, substancialmente restrito entre jovens negros e moradores das zonas rurais.

A partir do surgimento dessas questões, decidi reavaliar minhas possibilidades de universo de pesquisa. Nesse sentido, realizei novas análises considerando alguns grupos já encontrados, a fim de desenrolar novos encontros com base em suas redes já estabelecidas. Foi aí então que passei a observar com mais atenção o Escritório, local que tive um breve contato virtual em anos anteriores.

1. 2 O Escritório: primeiros ruídos

Sem dúvida, um ponto de virada na minha fase de prospecção e indefinições foi quando decidi observar um espaço que já conhecia de nome há cerca de uns quatro anos daquele momento, em virtude de uma certa aproximação do trabalho de Lê Almeida e o selo/coletivo Transfusão Noise Records, do Rio de Janeiro (RJ). Lembro de tomar conhecimento do trabalho musical do Lê em 2016 pelo compartilhamento de alguns amigos no Facebook quando foi lançado “Todas As Brisas”, seu sexto disco. Na época eu estava na onda de fazer um som psicodélico com a Karma Dharma, quarteto que compus com mais três colegas da faculdade de música com influências do rock feito no início da década de 2010, e simpatizei com os efeitos processados nas músicas, mas não fazia ideia como era gravado ou tinha noção desses processos. Confesso que estava meio por fora. Um tempo depois adicionei Lê no Facebook e compartilhei com ele um EP dessa mesma banda, nosso contato nunca tendo ido muito além disso. Por outro lado, continuei acompanhando os lançamentos da Transfusão Noise no virtual, ficando a par de shows que aconteciam em um local que aparentemente tinha muita ligação com o mesmo pessoal: o Escritório.

Os anos passando, fiquei sabendo um pouco mais sobre o Escritório em conversas informais com amigos de outras bandas ou envolvidos com rolês de música no geral. As informações nunca eram muito profundas, mas confirmavam suposições de envolvimento da Transfusão Noise e também davam a ideia de ser

um rolê com ares democráticos em um lugar fisicamente pequeno. As fotos postadas nas redes sociais também passavam essa ideia. Pelas publicações do Facebook, casualmente via passarem por lá algumas bandas que eram minhas conhecidas, caracterizadas pelo envolvimento com a cena da música independente.

Durante a realização do meu trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Música Popular na UFRGS, em 2019, me aproximei indiretamente de Lê e suas gravações por meio de vídeos e entrevistas, tomando conhecimento sobre sua origem em Vilar dos Teles (RJ) e a sua identificação com o lo-fi. Em 2020 seu nome ressoou novamente em meu radar quando pude acompanhar uma entrevista feita com ele pelo professor Marcelo Conter para um projeto da linha de pesquisa Semiótica e Sonoridades, do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (SemSono/IFRS). Sabendo brevemente das características plurais e das origens periféricas em torno do Escritório, minha ideia seria investigar as redes deste reduto a fim de mapear novos músicos “fazedores de lo-fi”.

Com o novo objetivo de saber mais sobre o Escritório, passei a acompanhar dedicadamente as redes sociais, eventos passados e interações do local. A comunicação do Escritório se dá via Facebook e Instagram, possuindo também um pequeno espaço no site da Transfusão Noise (¹⁵). Esses espaços virtuais se diferenciam em suas abordagens de difusão, o que em um primeiro momento me parecia ser aproveitado pelos administradores das páginas. Notei que o Instagram concentrava postagens mais diretas, resumidos a cartazes e descrições curtas dos eventos a ocorrer, enquanto o Facebook abrangia diferentes tópicos dentre conteúdos musicais, audiovisuais e textuais sobre o Escritório e bandas amigas.

¹⁵ <https://transfusao.com/> - Site Oficial da Transfusão Noise Records

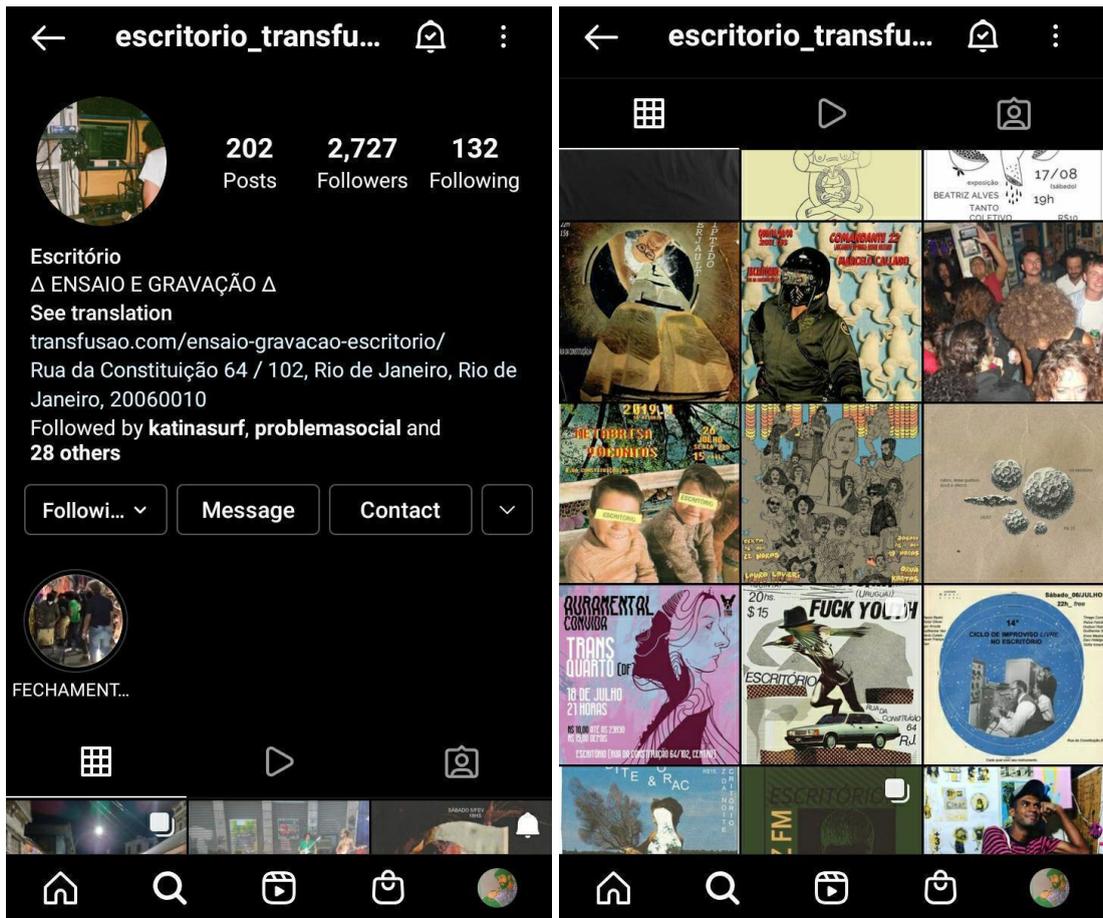


Imagem 1: Escritório - Instagram - Captura de tela feita em fevereiro de 2022

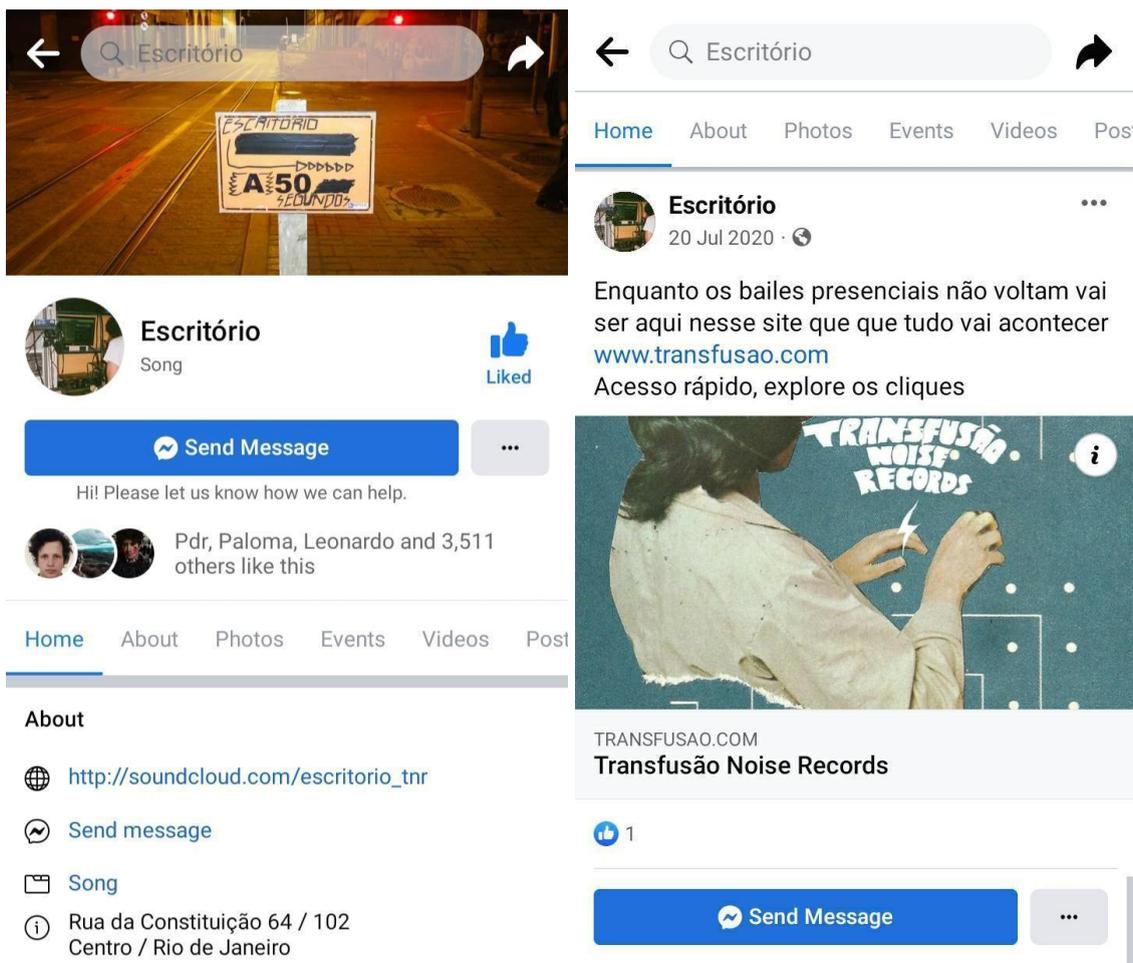


Imagem 2: Escritório - Facebook - Captura de tela feita em fevereiro de 2022

Em minha experiência pessoal de usuário, o Facebook caíra em certo desuso, de modo expressivo a datar de 2020. Para meu estranhamento, o Escritório e parte do seu público pareciam ter uma visão diferente. Foi interessante vasculhar informações nessa rede, apesar de sentir uma leve angústia causada pelas atualizações de navegação e o design adaptado cada vez mais a uma atmosfera mercantil. Uma ferramenta nativa do site que colaborou com o andamento dessa investigação primária foi a interface de eventos, que possibilita ter um panorama numérico e individual das pessoas que possuem interesse ou certeza do comparecimento a um evento organizado neste sistema. Por conta dos limites de privacidade da rede social, dados como nome e demais informações não se encontravam mais disponíveis. No entanto, uma variedade de registros fotográficos remanesciam, viabilizando o acesso a alguns momentos e personagens entre marcações, curtidas e comentários nas fotos digitais e analógicas ali postadas.

Notei que as imagens publicadas, em sua maioria, não assumiam créditos de autoria. Ora se encontravam em uma postagem solitária, ora compartimentadas em algum evento. No exercício de buscar novas pistas para a investigação e entender um pouco mais sobre as dinâmicas do lugar, *rolei* a linha do tempo do Escritório até me deparar com o evento *Fechamento na Porta do Escritório*, realizado em 9 de novembro de 2019. Esse evento me chamou a atenção pelas características denotadas em sua descrição, diversidade dos músicos e público presente.



The image is a screenshot of a Facebook post for an event titled "FECHAMENTO Na porta do Escritório". The event poster is yellow and features a central image of a hand holding a camera over a bowl of food. The text on the poster includes the event name, the date "09/11", the time "16:20hrs", and the names of the performing bands: "COMANDANTE 22", "PLANTAS MORREM", "PRETOS NOVOS", and "BALBELA". It also mentions "EVENTO BAIRRISTA SEM RESTRIÇÕES - GRATUITO" and "TRANSFUSÃO NOISE RECORDS". The Facebook post text, in Portuguese, describes the event as a neighborhood event and lists the bands and showtimes. It also includes a note about rain and the event being free.

FECHAMENTO
Na porta do Escritório

COMANDANTE 22
PLANTAS MORREM
PRETOS NOVOS BALBELA

09/11 16:20hrs

EVENTO BAIRRISTA SEM RESTRIÇÕES - GRATUITO

TRANSFUSÃO
NOISE
RECORDS

Sabemos que todes estavam com saudades de maravilhoso evento bairrista e por isso resolvemos atender essa demanda maravilhosa. Vamos recolocar o bloco na rua pra apenas lembra que quem manda nessa rua somos nós e que continuamos atentos e fortes. Pra dar coró a nossa força e ganho a atenção teremos um belo bazar e apresentaremos 4 shows:

Comandante 22
plantasmorrem
Pretos Novos de Santa Rita
Balbela
Primeiro show as 19h

09 / NOV
SÁB / 16:20
NA NOSSA RUA É DE GRAÇA

Caso chova no dia o evento será transferido pra cima, mas creio que isso não aconteça.

our
NOISE
full

Imagem 3: Fechamento na Porta do Escritório - Facebook - printscreen feito em junho de 2021

Um fator de distinção claro se ilustrava pela ambientação do tal *Fechamento*: ao invés de habitarem a sala interna do Escritório, as performances estavam marcadas para ocorrer em frente à fachada do local, ocupando a via pública. Pelas fotos, o espaço físico aparentava delimitar-se a uma pequena quadra com suas laterais tomadas por bancas com produtos não identificáveis, e no lado oposto ao que seria o “palco” é possível ver uma pequena carroça de pipoca. Justifico as aspás referentes ao palco no sentido em que o equipamento está disposto na calçada, ao mesmo nível do público, podendo supor-se um simbolismo de igualdade, a exemplo dos palcos de teatro de rua. A pavimentação da rua é mesclada por trilhos, havendo um espaço para a passagem de carros. Ao perceber

tal paisagem, lembro a localização do Escritório: o centro histórico do Rio de Janeiro.

As imagens do evento designam cerca de cinquenta a sessenta pessoas presentes, entre homens e mulheres, e aparentando sobressair um número maior de pessoas brancas. Comparando as fotografias e as bandas colocadas no cartaz, aparentemente apenas metade delas foi fotografada. Um trio instrumental (bateria, baixo e guitarra), formado por dois homens brancos e uma mulher branca, e um quarteto (bateria, baixo, guitarra e vocal) composto apenas por homens negros. Mesmo sem conteúdos audiovisuais disponíveis, arrisco imaginar haver uma conexão entre os músicos e o público, que aparece “performando” registros com seus celulares, demonstrando olhares atentos às bandas, como também através das imagens borradas que sugerem gestos de dança e movimento.

Esse cenário, a dizer, de certa forma “plural”, serviu como um incentivador para progredir em minha abordagem com o Escritório, me pondo a pensar de que formas poderia contatar os responsáveis em uma aproximação amigável. Assim, a primeira comunicação com o pessoal se deu efetivamente graças a uma ponte criada por minha amiga Daniele. Dani é amiga de Lê Almeida e já frequentou diversas vezes as festas do Escritório, mesmo sendo residente em Porto Alegre. Ela me passou o número de Lê e falou que conversaria com ele antes, para que em seguida eu pudesse chamá-lo no WhatsApp. Essa conexão, por fim, curiosamente me levou a falar novamente com o músico carioca depois de alguns anos, agora com um propósito acadêmico, levantando questões sobre minha busca por músicos ligados ao lo-fi e seus possíveis elos com o Escritório. A tensão em me comunicar de forma clara me perseguia, parecendo ainda mais embaraçoso o desafio de falar com apenas uma pessoa, em comparação à experiência anterior com os grupos.

Depois de vários rascunhos e muito tempo inseguro, entro em contato com Lê via Whatsapp após a ponte feita pela amiga Dani. Vamos aguardar... Enquanto isso, preparo a sequência de mensagens para que possa me fazer entendido e comunique sem constrangimentos. A mensagem ainda nem chegou para ele, mas cogito algumas maneiras de abordagem que possam me levar para um caminho mais tranquilo. Falo sobre quem sou, de onde venho, o que faço, se ele lembra de nossas antigas conversas, e já preparo praticamente uma pergunta que vai ao

encontro a uma de minhas primeiras suposições referentes ao Escritório: se é um espaço onde é possível encontrar público e bandas periféricas, como também de classe média (...)

Me sinto estranho ao tentar formular uma mensagem que explique e peça a ajuda de Lê na busca por músicos da periferia que façam lo-fi. Sei – por meio de entrevistas, o que comentei com ele – que sua trajetória pode ser lembrada ao falarmos em gravação caseira e periferia. Tentei não ser extenso ao construir essas mensagens, por isso ainda não falei assertivamente sobre como vai se desenrolar a pesquisa. Também, pois ainda me sinto inseguro e quero demonstrar respeito pelo colaborador, que pode vir a ajudar bastante ao longo do caminho que está por vir. As mensagens em si não se constituem como perguntas: a única realmente feita foi sobre o público e bandas do Escritório. Sinto como se eu tivesse muito a falar, mas quero ainda mais ouvi-lo. É um exercício doido... mas em geral foi uma pequena apresentação em busca de mais papo. Ele parece bem disposto, espero que eu também possa corresponder de forma respeitosa. (D.C. 17/05/21)¹⁶

Para minha surpresa, Lê disse brevemente não estar atualizado sobre a galera que circula no Escritório desde 2019 e me passou o contato de Joab Regis, um dos outros atuais sócios. Como cartão de visitas, me apresentei a Joab tendo sido indicado por Lê e repeti alguns gestos formais a fim de gerar confiança, já que nosso contato era ainda mais distante. Nossas primeiras conversas se limitaram às mensagens de texto, visto que o colaborador trouxe a adversidade de estar com o microfone do celular estragado. Indo mais a fundo em nossa conversa, Joab trouxe um breve panorama interessante sobre o trânsito de diferentes pessoas no Escritório, a relação com o público, as movimentações das bandas durante a pandemia, e um pouco de como eram as dinâmicas até março de 2020, fazendo sentido com as primeiras impressões vistas nas redes sociais.

Acredito que, em suma, nosso contato inicial sobre o Escritório pode ser sintetizado na seguinte frase do músico: “sobre a questão socioeconômica é essa mesma, uns pedindo pra entrar de graça e outros esquecendo o troco”. Outros

¹⁶ Nota técnica: os textos em itálico finalizados em “D.C.” dizem respeito às transcrições do diário de campo, sempre acompanhadas de suas respectivas datas.

tópicos deixaram reflexões para depois, como as políticas de reabertura de estabelecimentos durante a pandemia e o diálogo com a galera que tocava no Escritório, de quem Joab alegou estarem afastados por sentirem que as bandas não estavam ensaiando ou fazendo quaisquer atividades. “Vagabundo não aguenta mais ficar sem tocar, não”. Pedi a ele então que me indicasse alguma banda/músico no perfil que estava procurando, e, curiosamente, Joab disse que teria que pensar se ainda existiam. Por fim, perguntei se ele tinha alguma banda, o que foi respondido positivamente. “Toco com Lê Almeida, Katina Surf e *Economic Freedom Fighters*. No Lê e Katina toco bateria e no EFF guitarra e vocal”. (D.C. 19/05/21)

Alguns dias se passaram até a tarde de 28 de maio, quando decidi realizar a prospecção de novos músicos a partir do Instagram do Escritório, *modo lurking ativado*. Fiquei conhecendo o *lurking* ao revermos no GEM/UFRGS a crescente literatura sobre pesquisas no espaço virtual, as netnografias, e descobrir as ferramentas metodológicas utilizadas nos acompanhamentos ao longo da pesquisa netnográfica. Em um dos trabalhos de uma especialista no tema, Beatriz Polivanov (2013) explica que a netnografia pode variar entre dois tipos de observação: a inserção *lurker* e a *insider*. A primeira se dedica a uma atuação mais distante, enquanto a outra demonstra uma participação ativa em relação aos interlocutores. Para Polivanov,

Tal prática seria característica do ciberespaço e através dela o ator não se manifesta, apenas dedicando-se à observação do comportamento dos outros. Em outras situações que não apenas a da pesquisa, tal comportamento pode se mostrar bastante útil como, por exemplo, quando um ator é novo em determinado ambiente e pretende apreender suas dinâmicas de funcionamento, valores e regras sociais antes de se manifestar (POLIVANOV, 2013, p. 64)

Assim o fiz, na intenção de avançar ao encontro de novos nomes sem necessariamente depender e forçar algum pedido aos meus colaboradores recentes, a quem abertamente manifestei que estava a observar as redes do Escritório.

A maioria das bandas em si aparentam características mais classe média, em geral pessoas brancas. De muitas não encontrei os perfis após adentrar nas tags das fotos, sendo perfis inutilizados ou que alteraram seu nome de usuário. As

postagens do Escritório datam de 2018 até o momento, com alguns hiatos entre as publicações. Anotei alguns nomes que mais me chamaram a atenção para pedir alguma ajuda e trocar ideia sobre elas com o Joab.

(D.C. 28/05/21)

Dentre os encontrados, destaquei dois projetos musicais - um rapaz que parecia ser amigo de longa data do pessoal do Escritório e uma *rapper*/MC que certa feita lá tinha tocado em um evento específico de rap. Realizei a aproximação por via de seus respectivos perfis virtuais no Instagram e Facebook, e até certo ponto obtive respostas positivas em ambos casos. Entretanto, no meio do caminho perdi o contato com a *rapper*. Por outro lado, a conversação com o outro músico fluíu, demonstrando muito interesse da sua parte. Este outro músico é Felipe Oliveira, metalúrgico de 30 anos que capitaneia o projeto musical GAAX, iniciado no estilo *gospel lo-fi*, e na época estava dando seus primeiros passos como *rapper* experimental de nome Ilumin.

Meu contato atual com o Facebook não tem sido dos mais próximos, e assim acabei deixando a rede social mais escanteada sem perceber a nova função que ela teria no meu dia-a-dia, não tendo o aplicativo em meu celular. Chequei hoje minha caixa de entrada do Messenger e havia uma mensagem de Felipe. Ele me respondeu com uma singela mensagem dizendo que ficava feliz por eu conhecer e ter interesse no trampo dele. (...) Por fim, comentei do meu contato anterior com Joab e Lê, em função do Escritório.

(D.C. 24/06/21)

Conferindo as mensagens de Felipe, notei que de pronto ele já demonstrava entusiasmo e gratidão por tê-lo procurado. Logo já trouxe sem que eu lhe perguntasse algumas informações sobre o projeto, suas gravações e a condição de desenrolar a pesquisa:

Essa forma *gospel lo-fi* experimental do primeiro trampo foi algo bem do momento que vivia na época que vivia na casa dos meus pais em 2014/2016 que foram os dois discos que gravei com a Tascam de 4 canais em fita cassete... cara, no momento

estou sem celular, então vamos ter que ir desenrolando como fluir aqui, ahahah

A forma de gravações lo-fi vieram por necessidade mesmo esses trampos que gravei com a Tascam foram a maneira que tinha de gravar as ideias mais intimistas, pois fui conseguir um PC quando me mudei para Ribeirão Preto rs [risos]

E o “Senhor da Ciência” que é o terceiro disco do GAAX e segundo que gravei sozinho, já tinha aprendido a usar mais recursos da Tascam e tal

É tudo muito doido sempre usei os recursos que tive em mãos, tenho gravado outro trampo aqui em casa, porém usando o PC e uma plaquinha de som, ainda sim mantém essas textura lo-fi sendo que mais audível e bonito, ahhh vamos conversando fico grato demais pelo interesse ^^

(Felipe Oliveira, D.C. 25/06/21)

Animado com a injeção de vontade de Felipe, tentei transparecer em minhas respostas de aprendiz de pesquisador a recíproca do reconhecimento e a forma como ele passou confiança, também contando um pouco da minha trajetória com a gravação caseira. Por fim, propus a ideia de tentar estabelecermos um acompanhamento de suas gravações e práticas relacionadas à música. Sua fala parecia se alinhar muito com meus interesses de universo de pesquisa, e ao mesmo tempo transparecia um vínculo com o Escritório e a Transfusão. Todos os álbuns lançados pelo GAAX até então saíram pela Transfusão Noise Records, e Felipe mantinha uma amizade de anos com Lê Almeida, colecionando bandas em suas trajetórias e este até mesmo emprestando os equipamentos usados por Felipe em suas primeiras gravações. Gradualmente percebia minha rede de colaboradores desta investigação tomando forma.

Concomitante a isso, o contato com Joab seguiu com interesse mútuo. Dialogamos dispostos a encontrar caminhos que poderíamos seguir, como acompanhar suas atuações em gravações e pelo Escritório, ou de reconstruirmos processos passados. Joab se interessou mais pela primeira opção, e disse também que havia conseguido solucionar o problema em seu telefone ao obter um outro

aparelho. Assim surgiu a primeira oportunidade de avançarmos para uma conversa por videochamada no WhatsApp, que foi combinada para o fim da tarde do sábado seguinte, um dia após meu contato com Felipe.

De início não gravei nossas chamadas no intuito de ter uma conversa mais à vontade. Mais além, adaptei minhas ferramentas de WhatsApp para o computador, registrando as conversas na íntegra, com as devidas autorizações dos colaboradores, por meio do software gratuito OBS Studio. Essa forma de interação foi um dos recursos aproveitados do acervo reunido por Deborah Lupton (2020). Neste caso são pensadas razões, soluções e um passo-a-passo para uma entrevista online, mesmo que mais direcionadas a um contexto de entrevista estruturada. As adaptações ficaram sujeitas às condições tanto dos entrevistados, quanto dos meus recursos. Essa solução também tem ligação com o tipo de trabalho de campo levantado por Tanja Ahlin e Fang Fang Li (2019), antes mesmo do cenário pandêmico estar presente. As autoras propõem um deslocamento de um sítio específico para a criação de um “evento de campo” que permite ao etnógrafo o “transporte” para variados lugares a partir das TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação). Tal condição implica nas características temporais do trabalho de campo, expondo aspectos múltiplos e fracionados neste. A exemplo disso estaria o acompanhamento de rotinas alimentares de pessoas em diferentes países e fusos-horários.

Foi notável à primeira vista o nível de destreza com que Joab confabulava. Confesso que não parecia a primeira vez que estávamos tendo uma conversa síncrona sem nem ao menos termos nos visto antes, maneira com que o interlocutor criava um ambiente confortável para que se destrinchasse o papo. De momento, o ocorrido, em comparação aos outros contatos já feitos, me lembrou uma reflexão de Kiri Miller - autora a quem ainda recorrerei no desenrolar deste trabalho em função de suas perspectivas metodológicas sobre formas de atuar e analisar etnomusicologicamente em contexto virtual -, ao comentar sobre os desafios em realizar trabalho de campo com pessoas mediadas por comunidades na *internet* (2012, p. 7). Como um etnógrafo virtual, até que ponto as interações estavam se estabelecendo entre personagens virtuais (criados, interpretados) ou pessoas e relações sociais verdadeiras? Falamos por cerca de duas horas, passando por

diversos assuntos. De fato, ainda que tido por mim como um bate-papo de apresentação, o enfoque geral da troca de ideia atravessou o Escritório por inúmeras vezes.

Como saída alternativa à inexistência de um registro da conversa no período inicial da etnografia, decidi retomar tópicos para aprofundá-los junto a Joab, em doses homeopáticas, ao longo dos meses seguintes. Sentia aquele momento como um ponto importante na trajetória até ali, conquistando um pouco mais da confiança de Joab com o propósito do trabalho. Me interessei em trazer suas experiências musicais para a pesquisa quando me contou mais sobre a banda *Economic Freedom Fighters*, que criou em 2019, proposta topada por Joab. O projeto ainda tem a participação de outros dois músicos que vivem em regiões da periferia carioca, Davi e Guilherme, e carrega a alcunha identitária de “rock negro alternativo”.

1.3 O “bom *barulho* da Baixada” no centro da capital

Eu tô hoje em dia olhando tudo muito de fora, um pouco, e agora que tô tipo retomando a fazer as coisas como era antigamente aqui, né, mas tipo, nessa pandemia eu passei um bom tempo analisando como que era as coisas, o que representava *a gente*, no meio de tudo aquilo que acontecia. Tipo, de som e de banda. E eu acho que sempre era estranho – sempre tinha algo meio esquisito, meio fora da curva, meio diferente. Tipo dessas coisas de gravar com fita cassete, tudo mais, sempre foi um negócio meio esquisito, meio estranho. Hoje em dia já tá mais popular. É muito isso, tem muita ideia, tem muito assunto, tem muita... o Escritório tem muita história.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

À medida que a pesquisa era realizada, fui conhecendo mais sobre a importância do Escritório e da Transfusão Noise para os músicos com quem estava em contato. Devido às circunstâncias virtuais, as conversas eram mais concisas, eventualmente ultrapassando uma hora de duração, realizadas ora semanalmente, ora quinzenalmente ou até mesmo mensalmente, a depender das demandas de ambas partes. Meses depois de iniciada a jornada etnográfica, retomei o contato com Lê Almeida ao percebê-lo como uma figura chave nos movimentos pelas conversas com os demais interlocutores. Ao mesmo tempo, o lo-fi sinalizava uma transversal na trajetória do Escritório ligada diretamente ao que vinha sendo feito na Transfusão Noise e seus lançamentos caseiros, que desde 2004 abrigavam bandas amigas da Baixada Fluminense¹⁷. Proponho um olhar ao contexto do Escritório como uma forma de pensar com mais cuidado ao que Sara Cohen (1993) indica para o estudo da música de forma etnográfica, enfatizando a “descrição e interpretação de um modo de vida” (COHEN, 1993, p. 123). Assim, agregar essa visão pode ajudar numa compreensão maior dos sujeitos e suas práticas musicais.

De acordo com Lê, à Transfusão Noise estaria atribuída a ideia de vincular uma unidade com as bandas do circuito da Baixada, que por sua vez ficavam “um pouco distantes do Centro e de uma zona mais fervilhante culturalmente”. Já havia me chamado a atenção o site da Transfusão, que carrega uma descrição própria (a qual devo o título desta dissertação, bem como deste subcapítulo), de que o selo “nasceu para representar o bom barulho feito entre bandas amigas da Baixada Fluminense”¹⁸. Lê conta ter fundado o coletivo musical inspirado pelo senso de comunidade dos selos de *indie rock* norte-americanos dos anos 90, que escutava com frequência. O processo de produção dos fonogramas difundidos pela Transfusão também está diretamente associado à trajetória de Lê, que começou gravando suas próprias músicas na sala de casa (a ver nos capítulos seguintes). O

¹⁷ Segundo André Santos da Rocha (2009) em sua dissertação de mestrado em Geografia sobre representações espaciais da Baixada Fluminense, “atribui-se a ‘Baixada’ uma ideia ‘qualificadora’, quase que adjetivada, associada às noções de miséria, fome, violência, grupos de extermínio, periferia, lugar distante etc. Ou seja, explicita-se uma dimensão espacial distinta no Estado do Rio de Janeiro”. O mesmo autor traz a Baixada presente no imaginário fluminense associado à concepção de periferia. “No caso da metrópole carioca, esta periferia é conhecida, sobretudo como a Baixada Fluminense (...) residir nela impõe horas e horas perdidas no trânsito em transportes públicos sempre cheios e mal conservados”. (ROCHA, 2009, p. 23-25)

¹⁸ Cf. www.transfusao.com - Transfusão Noise Records. Acesso em: 10/03/22

Escritório só veio a se constituir em 2013, carregando o peso de uma virada significativa para a Transfusão.

Vir pro Centro foi um rolê muito grande. Tipo, eu trabalhava com meu pai no Centro, numa oficina de conserto de mala, mochila, essas coisas. Eu trabalhava com meu pai ali ajudando ele, e dali que eu fui sacar o lugar onde é o Escritório. Um parceiro meu tinha uma sala junto com outros caras que era um atelier de arte. Aí rolou uma festa lá, a gente tocou e eu saquei o prédio. Aí eu fui atrás, juntei vários amigos pra todo mundo entrar junto e ser uma sociedade.

Tinha um certo nicho de pessoas que dava pra eu juntar e tipo, a gente alugar uma sala e fazer o negócio acontecer, que era a Letícia do *Trash No Star*¹⁹, que a gente era amigo bem de garoto, bem adolescente; o pessoal do *LuvBugs*²⁰, Vinícius do *The John Candy*²¹, João e Bigú que tão comigo até hoje. Tipo, era uma galera, assim, que ao longo do tempo cada um desses foram seguindo alguns caminhos diferentes. Mas de início foi essa galera alugando uma sala.

O tempo foi passando e uma galera foi saindo, outra galera foi ficando, foi mudando, renovando, e chegou no que tá hoje em dia. Mas tipo, ter uma sala comercial no Centro do Rio, pra gente é tipo um segundo teto, uma segunda base. É ter uma base em casa e uma base em outro lugar, onde na prática era muito liberal. Hoje em dia, até com a pandemia mesmo, eu frequentando outros meios, e andando e percebendo o quanto era, sei lá, uma grande amizade de bandas e pessoas que se dão muito bem, que tão no mesmo corre. Então tipo, essa liberdade de ter uma base no Centro do Rio foi valiosa, deu uma guinada diferente, de perspectiva, assim.

Tocar pro Centro e pra Zona Sul era algo bem raro que acontecia. E quando acontecia, também era algo meio aventura. Cê vai tocar na Zona Sul e mora em Vilar dos Teles, hoje em dia tem Uber e o caralho, o que na época não tinha... Pegar um ônibus, o último ônibus, ou se cê der uma sorte de pegar uma kombi na madrugada, ou então espera até o ônibus voltar a passar no dia seguinte. Aí tipo, o Escritório foi um

¹⁹ Trio de rock do Rio de Janeiro com “temáticas psicológicas e políticas”. Mais sobre em <https://trashnostar.bandcamp.com/> Acesso em: 10/03/22

²⁰ Duo carioca de noise rock surgido em 2012. Mais em <https://luvbugs.bandcamp.com/> Acesso em: 10/03/22

²¹ Banda carioca de *indie rock* formada em 2003 com influências do rock dos anos 90. Mais em <https://thejohncandy.com/> Acesso em: 10/03/22

facilitador nesse sentido. Muitas vezes, noite que nem tinha evento no Escritório, a gente caía aqui pra dormir.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

Como já dito, o Escritório fica localizado no Centro do Rio de Janeiro (RJ), nas proximidades da Praça Tiradentes. A considerar principalmente minhas primeiras interações, tentava me conscientizar geograficamente com o auxílio do Google Maps, exercitando também minhas memórias em solo carioca. Das poucas vezes que estive no Rio de Janeiro para visitar minha mãe, que lá residiu há alguns anos, mínimas foram as vezes que circulei livremente pela cidade ou pelo Centro, fato era que ela vivia fora da capital. Mesmo assim, contei também com sua contribuição para me situar sobre o espaço, além dos próprios colaboradores durante nossas conversas. Pelos relatos dos interlocutores, o local se vincula ao acesso razoável a redes de tipo comercial, laboral e de serviços. Segundo Lê, essa característica acabou sendo decisiva na hora de escolher um nome.

Na real quando surgiu esse nome foi tipo... quando a gente alugou a sala tinha umas divisórias de Escritório, que a gente tirou pra dar mais espaço. Aí minha ideia em algum momento era aproveitar o nome de Escritório pra tipo, *não parecer ser um lugar que faz evento e não parecer ser um lugar que se faz barulho*. É, tipo, ser um escritório. Pra quem não conhece, dá muito pra imaginar que existe de fato uma área de escritório, quando na real nem existe. Tipo, se assemelha muito mais a uma sala bem arrumada de uma casa do que de um Escritório. Mas acho que o nome disfarçava bem. Tipo assim, um mistério, sei lá. E quando a gente tava decidindo isso de qual nome ia ser, a galera não queria muito esse nome não. Mas no final das contas ninguém sugeriu um nome melhor e acabou sendo esse.

(Lê Almeida, D.C. 20/10/21)

Da mesma forma, estando esta região da cidade quase sempre vazia fora do horário comercial, surgiu um lado positivo para seu livre uso, e outro temerário, como conta Joab:

É uma parada de uns tempos pra cá, agora nessa volta parece que mais, porque muita coisa fechou por aquele lado. Antes

era bem, tipo... Pra entender o antes e depois: o antes eu digo, tinha a rua, era trânsito de carro normal, aí até colocarem o VLT [bonde moderno] era uma parada mó baixo astral. (...)

Tipo, iluminaram e tal, acabou que a galera segurou a onda. Aí que começa a rolar esse momento da galera que, porra, mijando na rua é preso. (...) Ficou um bom tempo assim, a galera segurando a onda quanto à violência. Tem aquele aspecto social, né, tipo, “meu país era outro, aspecto político que o país tava era outro”, a galera precisava menos, por assim dizer. Mas assim, é uma zona *bem mandada*. A gente dá sorte que a segurança fica na esquina, e tipo, é o que inibe uma galera. Mas assim, inibe, *pero no mucho*. Tipo, já teve casos de amigo meu falar "pô tava aqui na frente do Escritório maluco veio me assaltar", porra.

(Joab Régis, D.C. 01/11/21).



Imagem 4: Dia da Música no Escritório - Escritório/Facebook

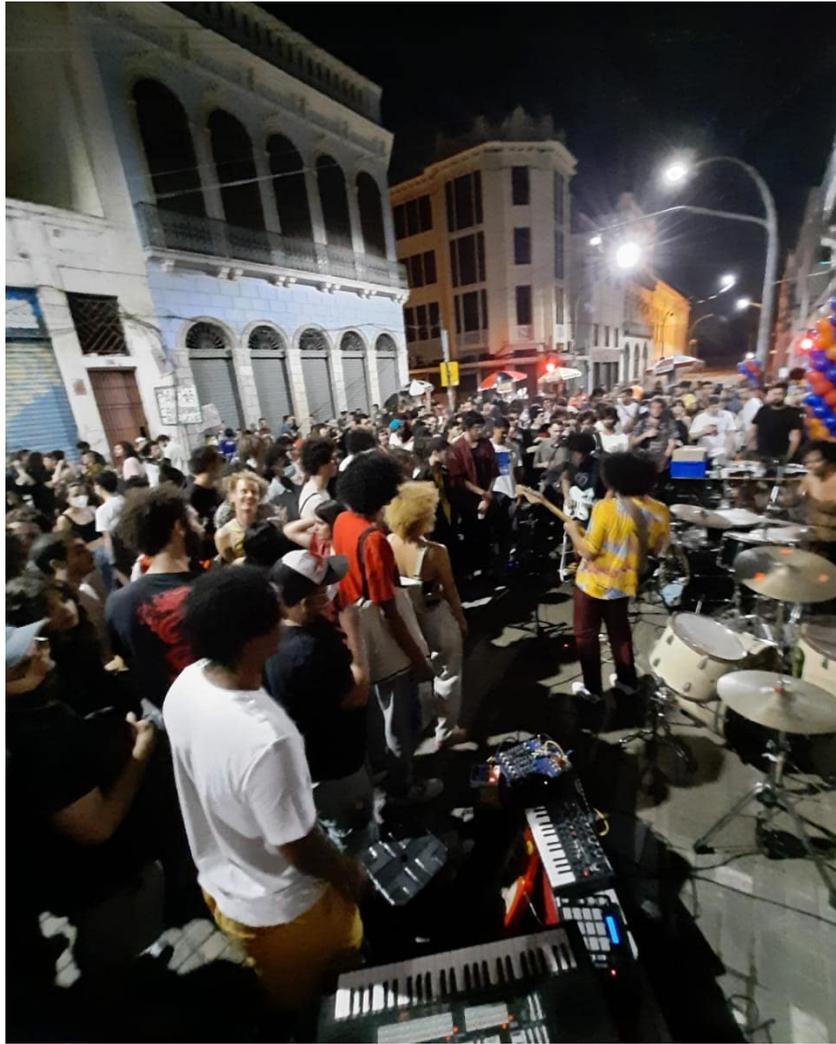


Imagem 5: Fechamento na frente do Escritório - Escritório/Facebook

Desde o início do Escritório é recorrente a utilização da rua com fins de reunir um público maior que a limitação da sala (segundo Joab, “a casa tem lotação de 50 pessoas ‘uma dentro da outra’”). É na via pública que se realiza o evento “Fechamento”, o mesmo comentado anteriormente, reunindo uma gama de atrativos que não se limitam apenas ao sonoro-musical. A exemplo de uma das últimas festas feitas, Joab conta que eles vendem *de tudo*.

Joab: Minha companheira botou lá o bazar, teve uma outra amiga que colocou também bazar, a gente tava vendendo camisa, o Oruã vendeu bastante camisa e tal, aí tava o lance da empada. Teve também uma pegada social que minha companheira fez assim, uns lanches pra distribuir pra galera da rua, no fim sobrou, achei até estranho. Sobrou bem pouco. Ela levou uma caixa dessas de ovos, aí com o lanche e

Guaravita. Pô, atendeu uma galera. Inclusive a polícia. *Toma aí, ó.*

Gabriel: Eles pegaram também?

Joab: Sim, eu dei lá, *vai*, tipo, maluco sempre com fome, pô (risos).

(D.C. 01/11/21)

O uso da rua também é colocado como uma forma de ocupar e resistir, algo que se estende pelos meios de comunicação do Escritório. Demonstrando suas posições políticas não somente nos atos presenciais, é recorrente a publicação de fotos e mensagens de teor antifascista em suas redes. A eleição presidencial de 2018 pareceu intensificar esses movimentos, conforme averigui ao retomar postagens antigas. Nessa época, a frequência da polícia e guarda municipal passou a aumentar significativamente (a partir da ideia que antes disso as abordagens nunca haviam acontecido), tentando intimidar e de fato assustando os responsáveis e frequentadores. Casos mais recentes se deram em 2019 e duas vezes ao final de 2021, sendo a última do ano marcada por uma ação truculenta da guarda municipal, que usou da violência para parar o evento e recolher equipamentos sonoros e instrumentos musicais da galera. Anterior ao ápice violento, Joab trouxe o seguinte relato:

Joab: A polícia foi até o evento pra atender denúncia de que, pô, tava rolando barulho e tal. Os cara viram e "pô tem gente pra caralho", beleza. E, assim, dado momento a polícia olhou, pá, chegou e chamou a galera pra conversar. O João, no caso. Aí pediu aquele arreguinho, né, tipo, famoso galo. "Tem galo aí?". Sabe o que que é galo, né?

Gabriel: Não, não tô ligado.

Joab: É cinquenta reais (risos). É isso, tipo ele pediu cinquenta reais deles e pô, "beleza, valeu, valeu, sucesso aí, podepá que a gente viu que a galera tá tranquilona". É tipo, quando bota um monte preto, aí eles já vem "ah, vamo acabar logo com essa porra", mas aí não, tava uma playboyzada mermo e aí tipo "ah é, ta mó paz e tal, pessoal muita gente bonita, educada" e já fica nesse estado.

Gabriel: Boto fé. Rola muito esse lance da polícia no Rio acabar com os rolês?

Joab: Sim, rola, porra, bem recorrente assim. Nosso caso é a segunda vez que eles aparecem assim. Na primeira foi super de boas, não sei se te contei esse caso, foi uma cena engraçada. O Felipe [Oliveira] tava tocando na hora, aí começou a cantar uns louvorzão, "Jesus" e tal, não sei o que, "é o Senhor" e caraca ficou uma parada assim tipo "nossa gente não estou entendendo o que que tá acontecendo" aí o maluco tranquilo, chegou aí depois e "vai, vai, tranquilão". Tava bem mais vazio, também. "Aí, não, tranquilo, continua aí, vai um pouco cês tão acabando né, fica na paz aí".

(D.C. 01/11/21)

Joab atenta em trazer a posição do Escritório sob a regência de uma responsabilidade social que venha a "dar conta do discurso". Questões giram em torno de conscientização, buscando um posicionamento que elucide as realidades diferentes das pessoas que transitam por ali, como na tentativa de viabilizar a presença de outros músicos periféricos e de diferentes gêneros musicais na curadoria de seus eventos. Ele afirma também a necessidade de deixar clara as posições de privilégio dentro do rolê. Dentre os sócios, descreve a si mesmo e Lê como "pretos e periféricos", sendo morador do Realengo e Lê da Baixada; por outro lado, João é "playboy". Isso estaria ligado à ideia do Escritório funcionar em prol de uma verdade, algo que eles fazem porque acreditam, um movimento realizado com intuítos geradores de contribuição para a sociedade e a música. Por fim, Joab afirma: "a gente não é uns playboy com grana que fizeram um rolê com os amigos pra tentar uma grana a mais" (D.C. 26/06/21).

Certa "falta de consciência" do público frequentador é apontada, por não compreender as realidades diferentes ali presentes. Há quem não entenda que onde Joab e Lê moram ocorrem violências diárias como tiroteios e repressão policial. Esse público é percebido nos diferentes tipos de evento feitos no Escritório, ao passo em que os produzidos na rua se mostram mais democráticos por aliar públicos diferentes. Por outro lado, Joab reconhece que o estilo musical predominante (*indie rock*) é responsável por trazer frequentadores mais distantes da vivência periférica.

Essa responsabilidade teve um peso importante também durante a pandemia. Ainda que funcione nos dias de hoje com maior foco no ensaio de bandas e gravação, boa parte da sustentação do Escritório vem da venda de produtos, como bebidas, em festas e shows, realizados no pré-pandemia em torno de duas a três vezes por mês. Não realizando eventos com o objetivo de colaborar na contenção do Coronavírus, o Escritório teve que desenrolar outras maneiras de prover recursos para não fechar as portas, tal como outros inúmeros locais durante esse período, mantendo-se aberto apenas para uso próprio.

Tomei conhecimento com Joab e Lê sobre alguns caminhos que foram seguidos ao longo de 2020 e 2021. Sendo o Escritório um espaço alugado, durante a pandemia foi negociada a redução de 50% com o locatário, também devolvendo uma das salas usadas para a redução de custos. Em geral, boa parte da renda veio das vendas da Transfusão Noise, que se concentram em produtos de suas bandas. Outra saída se viu em um erro de cobrança da empresa local responsável pela distribuição de água (CEDAE). Em um de seus balanços, João notou uma cobrança excessiva, e em acordo com a CEDAE, conseguiram um crédito para que não houvesse a necessidade de pagamento até outubro de 2021. Uma saída menos comum se viu na realização de apresentações em *live streaming*, vendendo o show de lançamento do último disco de Lê Almeida para o SESC Santana, de São Paulo (SP).

Sobre os envolvimento de sustentação antes e depois da pandemia, Lê traz que em certo momento nos últimos anos passou a ficar *full time* no Escritório, indo todos os dias, inclusive aos finais de semana. Isso levou com que encontrasse algumas soluções viáveis além dos recursos que vinham dos ensaios, gravações e eventos, como a venda de cerveja, por exemplo. Ideias para o futuro, que já estão sendo realizadas, se veem na sublocação do estúdio e de seus equipamentos, bem como a realização de mais eventos na rua.

O Escritório e a Transfusão Noise compõem diferentes trajetórias, vivências e práticas sonoro-musicais que conectam músicos da periferia e da classe média do Rio de Janeiro em um espaço construído por um discurso que se define de dentro como democrático e plural. A cultura lo-fi, e todos aqueles que a constituem, assume lugar em meio às manifestações sonoras que ali se expressam, embora

não seja tratada de maneira exclusiva, mas exercendo relevância que ainda será explorada neste trabalho. A fim de jogar mais luz nas relações dos colaboradores com/em seus contextos, o próximo capítulo se dedica a ouvi-los a ponderar, definir e refletir sobre o lugar das práticas sonoro-musicais envolvidas com o lo-fi em seus percursos de vida.

2. TRAJETÓRIAS LO-FI

No presente capítulo passo à etapa de apresentação dos meus colaboradores mais assíduos neste processo de iniciação etnomusicológica em campo virtual. Tento trazer aos leitores as memórias marcantes das trajetórias dos colaboradores desta pesquisa, focando especialmente em suas relações com as práticas sonoro-musicais que os conectam ao lo-fi, atentando à produção musical e suas formas de gravação. Durante nosso contato ao longo dos meses, realizamos entrevistas virtuais, transcritas e analisadas por mim; durante nossas conversas fui sempre registrando seus relatos em meus diários e o resultado de suas trajetórias aqui apresentado não deixa de ser uma composição criada com este processo de mútuo desvelamento com os integrantes dos projetos *Economic Freedom Fighters*, GAAX e Lê Almeida, do meu encontro com homens negros da periferia do Rio de Janeiro, seus sonhos, suas batalhas.

2.1. Lê Almeida

Como esbocei no primeiro capítulo, Lê Almeida foi o fundador do selo e coletivo Transfusão Noise e posteriormente do Escritório. Lê tem 37 anos e vive desde que nasceu em Vilar dos Teles, bairro de São João de Meriti, um dos municípios situados na Baixada Fluminense. Lê conta que em seu tempo de adolescência, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, afetado pela longa distância dos centros culturais do Rio de Janeiro, a distração maior era tocar guitarra e bateria com seus amigos.



Imagem 6: Lê Almeida - Acervo Pessoal

O despertar para a gravação caseira veio ainda nessa época, ao descobrir um aparelho de gravação portátil que tinha como suporte a fita cassete. Seu modo de operar se transformava conforme arranjava novos equipamentos, o que ocorria de diferentes maneiras, passando por trocas, empréstimos e presentes.

Eu tinha um aparelho de tape deck, de dois canais. Achei num brechó ou algo do tipo, quando eu era muito mais novo. Aí comecei a gravar usando ele, com dois canais, em fita cassete. E... não lembro muito bem a época, não, acho que eu tava na sétima série, aí eu gravei um ensaio da banda de um amigo meu. A casa dele tinha um espaço maneiro pra ensaiar. [...] Aí eu gravei eles tocando com dois canais, o maluco se amarrou e tipo, sei lá, um mês depois ou algum tempo depois ele montou

um estúdio dentro de casa. O pai dele era delegado, tinha uma grana e os caralho, aí montou um estúdio foda em casa. Depois continuei seguindo gravando em fita cassete, tipo, por um bom tempo.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

[No duplo deck] gravava nele a guitarra, algo do tipo, e depois gravava outra camada. Bateria, voz, daí. Mas eu botava o que eu tinha gravado primeiro em outro rádio, um som 3 em 1. Tocava aquilo, e eu na bateria acompanhava em cima daquilo. E gravava *lofização*, daquele jeito. Eu sempre quis gravar pra tipo, ouvir aquilo e tentar melhorar a partir da gravação. Teve até um filme de skate que eu assisti que eu tenho uma conexão, é o pai de algum maluco lá que filmava ele o tempo todo andando de skate, nos campeonato, *filmava o tempo todo*. E o maluco quando ia pra casa sempre assistia aquela parada e sempre melhorava a partir dele assistindo. Pra mim a gravação tinha um pouco disso, de eu ter que gravar pra ouvir e melhorar. Ou então tipo, aquilo gravado já é alguma coisa. Em algum momento, tipo assim, uma série de gravações que eu tinha feito com alguns amigos, que não eram nada, viravam alguma coisa dentro de algum disco, ou alguma faixa mesmo.

Em algum momento meu pai comprou um computador, ficava na sala, e eu passei a gravar nele. Escolhi um programa de gravação, único programa de gravação que usei até muitos anos depois, o *Sonar*. Bagulho de cara gravei umas parada com Evandro, que a gente tava sempre lá em casa, e fui aprendendo. Era muito *sei lá*, era a primeira vez que eu gravava. A primeira gravação que eu fiz, eu gravei todos os canais na mesma track. Tipo, dei o play, *caralho*, achei ótimo. Mas eu nem sabia que podia ter um canal debaixo do outro. Isso foi gravando no computador lá em casa.

Aí tive uma outra experiência com uma banda que eu tocava, tocava bateria. Fui gravar na casa de um cara que tinha computador, tinha uns equipamentos, instrumento e o caralho. A gente foi gravar com ele, no dia da gravação lá a gente chegou na casa dele e ele ia sair, aí deixou a chave com a gente e falou "pô liga aí o computador e grava lá". Aí eu gravei, liguei o rec lá, deixei tudo lá salvo pra ele, mas a gente ouvindo a gravação a gente "*caralho tá muito foda*" não sei o que, mas tipo, tava bem tosco. Foi uma das primeiras experiências com computador, na casa desse cara. Aí depois

ele fez o CD pra gente, tinha mixado, e tinha melhorado *substancialmente* o som.

Até que eu conheci o João e o Paulo, que me ensinaram bastante coisa de teoria e gravação. A partir dali foi mudando um pouco, eles foram me dando a mesa de som, que era um negócio já meio velho pra eles, mas que pra mim, tipo assim, *abriu literalmente oito portas*. Eu lembro que eu tinha um negócio gravado todo pronto, eles me deram a mesa, eu joguei tudo fora e gravei tudo de novo porque sabia que o som ia sair melhor daquele jeito.

Acho que foi crescendo assim, de canto em canto, e indo pro Escritório foi, sei lá, em algum momento eu dormi noites no Escritório sozinho pra ficar gravando. Hoje em dia, quando eu lembro, acho que não faria isso hoje em dia, não, mas no passado eu tava tão fissurado em gravar, vivendo num estúdio, e tipo, principalmente sabendo que ele não vai durar pra sempre, ele vai acabar em algum momento, então a gente precisa aproveitar aquilo. Eu criei um ambiente muito aconchegante lá que fazia eu querer ficar lá o tempo todo gravando. Expandiu muito meu horizonte em gravação.

(Lê Almeida, D.C., 22/01/22)

O primeiro disco gravado e lançado por Lê via Transfusão foi o EP “Eu eu mesmo e os vários beijos cafeinados” (👁️) ²², sob o pseudônimo de Coloração Desbotada. O EP é composto por oito músicas do gênero *indie rock* que variam de duração entre vinte e seis segundos (“Cine Desespero”) até quase cinco minutos (“Linear Linda”). Segundo Lê, esta teria sido a primeira produção feita no computador na sala de casa, gravado entre 2004 e 2005. Já o *debut* do período que se deu depois de conhecer João e Paulo, colocado por Lê como “pós-2008”, refere-se ao disco “REVI” (pronuncia-se “révi”)²³, o primeiro da carreira solo como Lê Almeida (👁️). O local de gravação, a sala onde ficava o computador, é denominado *Interestellar Lo-fi* e aparece nos créditos das inúmeras produções realizadas.

²² Eu eu mesmo e os vários beijos cafeinados (2005) - Disponível em:

<https://transfusaonoiserecords.bandcamp.com/album/eu-eu-mesmo-e-os-v-rios-beijos-cafeinados-ep>

²³ REVI (2009) - Disponível em: <https://lealmeida.bandcamp.com/album/revi-ep>



Imagem 7: Capa do EP “Eu eu mesmo e os vários beijos cafeinados” - Coloração Desbotada



Imagem 8: Capa do EP “REVI” - Lê Almeida

Muitas das referências de Lê, tanto em termos estéticos, a exemplo das capas dos álbuns, como sonoros e de organização coletiva, vêm da cultura *indie*,

influenciado principalmente por bandas como *Guided by Voices*²⁴ e *The Microphones*.²⁵ De acordo com Harper (2014) e Hesmondhalgh (1999), o termo *indie* (independente) vem da metade da década de 1980, ligado principalmente à produção e circulação sonoro-musical desvinculada das gravadoras *majors*. Há uma mudança de conotação na expressão a partir dos anos 1990, que o associa cada vez mais a uma forma específica de fazer *rock* e *pop* - onde se encontra o *indie rock* como gênero musical. Em sua tese “Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse”, que foca nas manifestações sonoro-musicais do Norte global, o musicólogo Adam Harper aponta que é no discurso da *indie music* que surgem as primeiras evidências de uma estética lo-fi (HARPER, 2014, p. 37).

Para a antropóloga Wendy Fonarow (2006), na monografia “Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music”, estudo etnográfico com públicos frequentadores de performances da *indie music* britânica, o *indie* não se vê apenas como um objeto descritivo estável. Seus discursos e práticas possuem múltiplas definições entre os membros da sua comunidade, apontando para princípios e questões a serem negociados. Esses diferentes significados, a considerar seu trabalho de campo em uma variedades de locais no Reino Unido, circulando pela Inglaterra, Escócia e País de Gales, apontam a *indie music* como um conjunto de vertentes:

- (1) um tipo de produção musical associada a pequenas gravadoras independentes com um modo distinto de distribuição independente;
- (2) um gênero musical que tem um som particular e convenções estilísticas;
- (3) música que comunica um *ethos* específico;
- (4) uma categoria de avaliação crítica;
- e (5) música que pode ser contrastada com outros gêneros, tais como *pop mainstream*, *dance*, *blues*, *country*, ou música clássica.²⁶

²⁴ Banda de *indie rock* de Dayton, Ohio (EUA), surgida em 1984. Reconhecida principalmente pelas gravações em fita cassete e a estética lo-fi em suas músicas, já lançou mais de 24 álbuns com canções que se caracterizam por sua curta duração e paisagens sonoras recheadas de chiados. Mais em <https://www.guidedbyvoices.com/> Acesso em: 11/03/22.

²⁵ Banda de *indie rock* formada em Olympia, Washington (EUA) em 1996. O *Microphones* tem como principal compositor e produtor Phil Elverum, conhecido por atuar com diferentes músicos locais em seus álbuns e turnês, o que remonta a algumas bandas contemporâneas ao *Microphones* como o *Built to Spill*. Mais em <https://www.pwilverumandsun.com/> Acesso em: 11/03/22

²⁶ (1) a type of musical production affiliated with small independent record labels with a distinctive mode of independent distribution; (2) a genre of music that has a particular sound and stylistic conventions; (3) music that communicates a particular ethos; (4) a category of critical assessment; and (5) music that can be contrasted with other genres, such as mainstream pop, dance, blues, country, or classical (FONAROW, 2006, p. 26).

Fonarow, portanto, considera o *indie* como um discurso que reflete nas suas produções preocupações sobre os direitos autorais das gravações musicais, modos de distribuição, práticas de produção musical e as relações entre o público e a música. É ao redor desse discurso que as bandas citadas por Lê se moldaram, posteriormente influenciando o músico em suas produções sonoro-musicais na Transfusão Noise.

Lê comenta como o contato com bandas de *indie rock* como *Guided by Voices* e *The Microphones* trouxe diferentes perspectivas para seu jeito de fazer música a partir da adolescência, ainda que no início de tudo distanciado de termos como “lo-fi”. Lê traz a liberdade estética proporcionada pelo *do it yourself* destas bandas como um fator chave no começo de sua trajetória, desenvolvendo diferentes percepções a cada novo trabalho.

[...] Nessa época, lá por volta de 2004, eu não tinha muita noção do que era lo-fi, não, mas eu tocava em algumas bandas e sacava de alguns sons diferentes. Mas quando eu ouvi o *Guided By Voices* a primeira vez eu tive um choque, eu achei muito foda. Me deu uma visão daquilo que eu podia fazer na situação que eu tava. E o *Microphones* também foi importante pra mim. Eu achava tão... *tosco e lo-fi* que tipo, eu achava mais lo-fi do que o que eu tava fazendo em algum momento. Eu me identifiquei muito com esse caminho, com esse tipo de som. E com o tempo eu fui entendendo um pouco mais sobre ele, tipo assim.

Na prática a gente tá muito relacionado a ele, mas eu como, pensando como música, eu penso pra além dele, sabe. Tipo assim, ele é um termo, uma coisa que tá muito ligada a mim porque eu fiz muita coisa com isso, mas hoje em dia com os equipamentos que eu tenho, tipo, eu fico querendo fazer um negócio bem acabado, pensando em disco, mesmo. [...] O interessante pra mim é que isso tudo me fez entender muito sobre como se gravar, como se gravar um disco, sabe, sozinho, sabe, tipo, é uma diversão pra mim. Um aprendizado, um bagulho muito... *muito divertido*.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

Lê tocou em muitas das bandas lançadas pela Transfusão, revezando funções entre produtor, compositor, guitarrista, baixista, vocalista e baterista. Atualmente, tem dado mais atenção a seu projeto solo e ao Oruã²⁷, banda que, nos seus termos, toca “free jazz de pobre, kraut de vagabundo, sem neurose” (👁️)²⁸ nascida em 2016, e que conta com a participação de diversos amigos na gravação de seus três discos e um EP. Mais recentemente, a partir de pontes realizadas por contatos da cena *DIY*, Lê teve a oportunidade de se juntar à banda estadunidense *Built to Spill*²⁹ em uma turnê que durou praticamente um ano, saindo do país pela primeira vez e circulando por diversos lugares. Ele traz esse momento como um ponto de virada importante em sua vida, em que, além da bagagem experiencial e musical adquirida, pode finalmente ter uma gama de equipamentos a condições acessíveis, trazendo benefícios também para o coletivo e o Escritório.

A grande mudança é em 2019, quando acontece essa parada toda do *Built to Spill*, a gente vai pra fora e eu tenho acesso a um computador... facilita pra mim de um usar um programa um pouco mais, sei lá... um pouco mais rápido, um pouco mais atual. Até essa coisa do sampler eu faço no programa de gravação. Tipo assim, se eu não tivesse essa parada eu nem ia aprender a fazer isso. Quando eu peguei pra fazer, minimamente eu entendi que tipo assim, eu acho que tenho algum tipo de sabedoria pra evoluir naquilo ali. Acho que vale a pena gastar um tempo com aquilo, isso que eu passei a pensar de um tempo pra cá. Mas essa coisa toda do social é... é bem interessante, tipo, se não tivesse acontecido isso pra mim talvez ia demorar um bom tempo até gravar com computador melhor, nesse tipo de suporte. Acho que ainda tá nessa evolução, preciso pôr em prática esse som mais limpo, mais aveludado.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

²⁷ A origem do nome, segundo Lê, deu-se quando ouviu esta palavra em um show de Lee Ranaldo, integrante da banda de *post-rock* Sonic Youth, e posteriormente descobriu também ser o nome do primo de um amigo seu, o que acreditou fazer sentido levar adiante.

²⁸ Cf. página oficial da banda no site Database. Disponível em: <https://database.fm/orua>. Acesso em: 17/03/22.

²⁹ Banda de indie rock de Boise, Idaho (EUA), surgida em 1992. Semelhante ao *The Microphones*, o *Built to Spill* conta com um membro-base, o músico Doug Martsch. Já lançou oito álbuns em diferentes formações, sendo o nono disco gravado e produzido junto a Lê e João, a ser lançado em 2022. Mais em <https://www.builttospill.com/> Acesso em: 11/03/22.

A trajetória de Lê parece contar com uma série de pessoas e acontecimentos que influíram em seu caminho, bem como relata o músico. Ao mesmo tempo, ele destaca o seu agenciamento para com outros amigos e conhecidos no desenrolar do seu trabalho ao longo dos anos, de forma a retribuir e apresentar uma cultura nova aos diferentes frequentadores.

Tem uns personagens assim, que são importantes pra mim até hoje de formação. Se não fosse aquela pessoa ter aparecido naquele momento, algo teria sido diferente pra mim. Aqui no Escritório hoje em dia eu acredito um pouco que a gente faz esse agente com várias pessoas, de mostrar som, sabe. Tipo, de mostrar um tipo de linguagem, de comportamento, de tudo diferente, sacou? Aí tipo, até analisando de fora hoje em dia, não tando no Escritório direto eu consigo imaginar que pra muita gente às vezes é só um lugar pra você se sentir muito bem e circular sem ser, sei lá, incomodado. Ser uma coisa mais livre, não sei.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

Não por acaso iniciei este capítulo com os relatos de Lê. Estando presente desde o princípio do coletivo, Lê acabou por influenciar e colaborar também com os demais músicos presentes neste trabalho. É o caso de Felipe Oliveira, mentor por trás do GAAX, projeto autodenominado como one-man-band.

2.2. GAAX



Imagem 9: Felipe Oliveira - Acervo Pessoal/Facebook

Felipe tem 30 anos e também é cria da Baixada Fluminense. Começou a tocar violão por causa de seu pai, que também tocava este instrumento, e da mesma forma o inspirou a seguir carreira na indústria naval como soldador. Por ser canhoto, conta Felipe, seu pai não tinha paciência para ensiná-lo violão, ainda que ele mesmo tenha consertado um para que o filho aprendesse a tocar. Durante a adolescência teve a instrução de um amigo, “que sabia tocar um pouco e ensinou as notas”. Apesar do conhecimento adquirido, Felipe nega ter aprendido outras músicas que não as suas próprias criações, “que era uma parada mais zoada”

(D.C. 03/11/21). Dessa maneira deu um primeiro passo para uma perspectiva de identidade própria na música.

Lembro que em nossa primeira conversa por telefone, a qual não foi gravada, Felipe me comentou sobre suas lembranças mais antigas com a fita cassete, que envolviam filmes de terror quando criança. Sua amizade com Lê se deu por meio de um amigo em comum ao final da década de 2000, sabendo após isso morarem próximos em São João de Meriti. Felipe conta que na época rolava muito dos músicos da baixada se emprestarem equipamentos e instrumentos, assim conseguindo uma guitarra Giannini. Segundo ele, Lê teve o papel de apresentar a cultura *do it yourself* a ele, que já conhecia e gostava de bandas de *indie rock*, introduzindo a gravação caseira na sua prática e até mesmo cedendo os primeiros apetrechos a serem utilizados por Felipe alguns anos mais tarde. No meio disso, o músico fez parte de algumas bandas como a Suíte Parque³⁰, banda de “roque de guitarra” em parceria com seus amigos Evandro Fernandez, Felipe Santos e também Lê, lançando dois EPs gravados na casa do integrante.

Eu comecei a gravar por causa do Lê, que me emprestou a Tascam de quatro canais que eles usavam pra gravar os ensaios. Eu peguei essa Tascam e comecei a gravar em casa, onde eu gravei aqueles primeiros discos lá. Aí gravei um, dois... gravei dois com ela, até ela dar problema, e comecei a gravar no PC algumas coisas, que é o disco que eu te mandei lá, esse trampo novo, que já era usando o PC mas usando o Audacity, que era bem difícil usar também, tinha umas parada... uns *tilt*, sei lá, umas parada estranha pra poder igualar uma faixa, um instrumento com outro. Mesmo que eu gravasse um instrumento - se eu gravasse um instrumento certinho em cima, ele ficava fora, o tempo. Aí eu tinha que cortar o tempo e encaixar no tempo, tá ligado. E rolou essa parada, de eu começar a encaixar antes de eu vim pra cá.

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

³⁰ A discografia completa da Suíte Parque está disponível no Bandcamp da banda: <https://suiteparque.bandcamp.com/> Acesso em: 11/03/22



Imagem 10: Gravador portátil Tascam utilizada por Felipe na gravação dos dois primeiros álbuns do GAAX - Acervo Pessoal



Imagem 11: EXPerimental Gospel Sessions - 1º álbum do projeto GAAX

Mas antes de eu gravar com o GAAX (👁️)³¹ eu já tava tocando com o Suíte Parque, com galera e tal, banda. Agora tá uma parada mais meio... tá diferente agora. Tô abordando outras paradas e, tá bem o momento pessoal que eu tô vivendo, e encontrar uma banda pra tocar agora, sei lá, é um processo meio delicado. [...] Comecei a tocar dessa maneira e vim tocando, vim tocando. Pra mim é muito orgânico, cara. Eu tô com violão aqui, eu pego o violão, uma parada sei lá, não sei te explicar como que eu toco. É estranho de explicar. Eu não estudei música, não estudei nada, mas a gente se identifica muito com instrumento, né. Eu comecei a me identificar com a voz também, de fazer, de expor mais palavras, aí tá vindo esse trampo mais experimental aí de *rap*, também, então... diferente, assim.

[...] Eu sempre compus algumas paradas e tive a ideia de fazer *minha parada*, mas não sabia como ou qual a galera pra encaixar essa parada. Porque antes eu era muito tímido, nessa época, quando eu tinha 19, 20 anos. Agora eu tenho 30. Mas até os 22 anos eu era muito tímido, então às vezes eu era muito reservado de fazer pontes, tá ligado? Eu comecei fazendo isso, compondo e fazendo minhas paradas, *fazendo minhas paradas*, e foi fluindo assim dessa maneira. Pra cê ter ideia, cara, tem músicas desse disco que eu te mandei que eu nem sei como tocar mais, tá ligado, porque eu to muito tempo sem ouvir elas, eu to tipo me estruturando aqui ainda, não montei meu computador. Único som que eu tenho aqui é esse, um toca disco e um toca cassete, que eu to ouvindo pra caralho. Que eu fui ouvir.. tá ligado no Pixies? Tá ligado num disco chamado Bossanova...? Acho que é isso. É o terceiro disco do Pixies. Eu fui ouvir agora esse disco em fita cassete, porque eu só tinha a fita cassete. Então tipo, vir pra cá foi como se eu tivesse voltando a um tipo de origem mais bruta de som e natureza, *muito doido, Gabriel, papo reto, muito doido*. Nem sei como... nem sei como te responder essas perguntas na real (risos).

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

Felipe traz em sua vivência a necessidade que teve em separar a prática musical da vida laboral, o que o privou por diversos momentos da música devido à urgência de prover meios para si e sua família. O trabalho também foi fator decisivo

³¹ EXPerimental Gospel Sessions (2014) - Disponível em: <https://gaax.bandcamp.com/album/experimental-gospel-sessions>

em sua mudança de estado, fator que afetou suas produções de maneira a voltarem a assumir uma condição mais solitária. Atualmente Felipe mora nas Emerências, zona rural de Búzios (RJ), onde a Transfusão está com uma base no momento³². Próximo dos amigos, voltou a tocar mais em conjunto e está trabalhando em seu projeto de *rap* experimental Ilumin, parceria com João Casaes (conhecido também como Seasac).

[...] Eu tinha muita necessidade de trabalhar e arrumar dinheiro de outras formas, eu não tinha nenhum suporte financeiro pra mim poder tocar e ter um dinheiro guardado, ou alguém que me ajudasse. Eu não tinha essa parada. Então era muito difícil conciliar tocar e ter grana, tá ligado?

Eu fiz esse curso em 2011, de soldador. Meu pai, ele é aposentado como metalúrgico. Meu pai trabalhava construindo navio. Ele sofreu um acidente aonde ele ficou... meu pai é casado, teve um casamento, primeiro, teve dois filhos, depois casou com a minha mãe e teve mais dois filhos. Eu e a Bia, minha irmã. Eu tenho outros dois irmãos do primeiro casamento dele. Nesse primeiro casamento ele sofreu um acidente no estaleiro, onde ele queimou a orelha toda e ficou todo fudido, tá ligado. Aí deu mó processo, raspagem de pele, pra tirar aquela pele morta, foi um bagulho muito sinistro que envolveu muito a auto estima dele e tal. Ficou mais um pouco e se aposentou. E eu pilhei nesse bagulho, trabalhar na área naval, nunca tive... não tinha o interesse de estudar *nada*, tá ligado, eu não sabia o que eu queria estudar, na época eu não me interessava por porra nenhuma. Então falei assim, eu vou trabalhar numa parada mais mecânica, não sei, algum outro tipo de coisa do que fazer uma faculdade, também não tinha muita estrutura pra fazer isso e também não era muito dedicado aos estudos.

Fiz alguns cursos, mas não fui muito dedicado aos estudos. Me foquei muito na música até 2016, que eu fui pra São Paulo, que eu fiquei esse tempo todo e voltei agora, e agora tá sendo um momento que eu tô me dedicando mais à música. Muito. Eu fiquei esse tempo todo lá tocando, me aperfeiçoando. Eu me

³² A fixação de uma base em Búzios pela Transfusão, segundo seus membros, se viu por frequentarem há alguns anos a casa de Jorge Polo, também chamado carinhosamente de Jorginho. Jorge é amigo e produtor audiovisual, e já realizou trabalhos com o coletivo como o curta “Roques de Quarto” (📺) (2017, disponível em <https://vimeo.com/219079646>). A eventual mudança foi decidida a fim de “agitar overdubs e mixagens do disco do *Built to Spill*” após a mãe de seu amigo encontrar uma casa boa e acessível que era compatível com os planos do grupo.

aperfeiçoei muito tocando guitarra, mas eu ainda não encontrei uma galera pra tocar da maneira que eu quero tocar.

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

2.3. *Economic Freedom Fighters*

Com integrantes pertencentes à história mais recente do Escritório, outros nem tanto, a *Economic Freedom Fighters* se apresenta junto a esse cenário de amizade que se desenvolveu a partir de diversas idas e vindas na cena da Baixada. O nome da banda vem do homônimo movimento anti-imperialista e de esquerda da África do Sul, organização que luta pela emancipação econômica do país formado em 2013. Engajado com movimentos progressistas globais, a *EFF* (👉) ³³ tem a fundação de Julius Malema, ex-dirigente do Congresso Nacional Africano, de quem a organização é crítica por favorecerem o mercado global exploratório no país ao invés de sua população. Mesmo com a referência no nome, Joab coloca que uma das intenções é criar um certo “mistério” em torno do significado.

Guitarrista e vocalista da banda, Joab Regis tem 36 anos, se diz cria do Batan, no Realengo, e é tido como o idealizador e membro fundador do projeto. Inicialmente, a banda era formada somente por ele e Karin, musicista que também toca guitarra e canta na banda de noise rock Balbela, atualmente tocando bateria no Oruã. Desde o embrião da banda, Joab decide os rumos da *Economic*, em seu princípio realizando quase todos os processos no âmbito da produção musical, compondo, gravando, tocando todos instrumentos e mixando.

³³ Mais sobre o movimento sul-africano em: <https://effonline.org/about-us/>



Imagem 12: *Economic Freedom Fighters* - Em pé: Joab, Guilherme. Sentado: Davi - Acervo Instagram

Entre os atuais sócios do Escritório, Joab iniciou a amizade com o coletivo ao conhecer Lê em meados dos anos 2000 em uma noite de shows de suas diferentes bandas, passando a tocar bateria em seu projeto solo um tempo depois, instrumento que tocou durante boa parte de sua vida inteira até iniciar a *Economic*.

É, sobre esse começo, assim, tipo, é muito doido como é depois olhar pra trás, né? É isso, uma parada que faço desde um longo período. Sei lá, eu comecei a estudar com doze... é, uns doze, treze anos, violão. Mas eu parei, bem breve, assim. Fiz um ano, com um maluco - ou menos. Não aprendi nada. Tipo, naquele momento não aprendi nada, e tal. Mas aí... enfim, comecei a me envolver com a galera, nesse ambiente de música, *não necessariamente de droga*, que era que eu fazia parte, de igreja, e tal. E tinha uma galera que pô, é aquela

questão social né, mesmo. Você tá num grupo e tal, beleza, meu grupo era da galera que tocava, embora eu não tocasse. Não fazer, é foda, assim. Tipo, ambiente de igreja é uma parada bem católica, então um ambiente bem disputado. A galera rivaliza bastante, é isso. Aí era isso, não era um maluco que tocava porque também tava cagando e andando se tinha aprendido ou não, e tal. Tipo a galera zuava "*porra sabe toca nada?*".

Mas eu sabia operar som. Fazia as parada. E aí, é isso, pô, fiquei nisso, o começo é esse... até eu ali no ensino médio conhecer uma galera de um outro colégio, aí pô, tipo, calhou de os maluco tavam montando bandinha e tal, coisa de adolescente. E aí eu entrei nessa, comecei a tocar com essa rapaziada, já com meus dezesseis anos, tinha meus dezesseis, por volta disso. Aí beleza, entrei nessa, dos que levava a sério, aquela coisa de acreditar e tal que vai dar tudo certo. Aí eu era um pouco desse espírito, até que do nada tipo "*ah cara num é, num é isso, num é.. essa coisa de ser famoso não existe*". Tava em um momento - bem novo também, né tipo, já tinha uns dezessete pra dezoito. "*Isso aí não existe não, isso aí é realmente um grupo que consegue e tal*" até entender depois, bem mais tarde, que não, *tem que trabalhar*. E *agora* entende que querendo ou não, seja um projeto que a gente veja do nada, a gente hoje entende que, porra, *não*, é uma galera que trabalha por trás, né. Fica um lugar mais claro como que a parada funciona e eu fico cada vez mais certo que não vai rolar (risos).

E aí rolou isso assim, comecei a tocar com essa galera. E aí dado momento - *comecei tocando baixo* -, dado momento o maluco que tocava bateria se mudou e tal... e aí eu comecei a tocar bateria. Nesse período aí, dezessete pra dezoito anos comecei a tocar bateria com a galera, aí já era um instrumento totalmente novo que esse eu não tive aula nenhuma. Aí começou um pouco a fazer sentido aquela coisa de ter estudado aos doze, treze anos, pô pelo menos já tinha uma ideia de ritmo, tempo, coisas assim, né. Aí foi meu facilitador pra bateria, embora nunca tenha sentado, feito aulas de bateria depois disso, tal, estudado, nunca fui um maluco de estudar instrumento, agora que eu entendo o que é realmente estudar. É... aí eu fiquei tocando, assim. Aí, pô, anos, tipo, já com meus vinte e poucos anos, tocando com outra galera, que eu frequentava um outro pico de rock aqui do Rio, o Garage. Tinha um maluco que é amigo em comum do Lê. Nesse período assim que eu conheci o Lê.

Teve uma noite, foi um momento meio caótico, e tal. Tipo, a primeira vez que eu fiquei bêbado de verdade foi nesse dia que eu conheci o Lê, engraçado. Primeira vez que eu fiquei muito, muito louco na minha vida. Aí, porra, beleza, fiquei muito ruim e tal, e fiz um show caótico, assim, quebrando peça de bateria, rasguei pele, tal, doidão. E aí, rolou de *tocou, tal, pô, to indo pra festa...* meses depois o Lê vem atrás de mim. Um amigo dele "pô tem um amigo aqui". O Lê não, o Leonardo, na real. "Eu vim aqui, to querendo, precisando de um baterista", não sei o que, "tem um amigo que a gente ensaia e tal, tava até lá na festa, o Leandro". Não lembrava bem da galera, né. Aí, enfim, a gente começou a se aproximar, né, embora depois tive um *gap* de anos até voltar, me contactar pra tocar com ele e tal. Aí nesse período, né, nessa fase aí de começar a beber, já tinha vinte e poucos anos e tal, já tinha até comprado minhas coisas de bateria pela primeira vez, é. Aí isso, tipo, cara. Sou muito inserido desde esse tempo, e é doido, assim, falando assim, trocando essa ideia contigo, me faz crer, *não, de fato*, que a música me levou pra vários lugares que eu jamais ia imaginar. Tipo, desde sempre. Sempre rolava uns encontros inusitados, assim. Coisa de, cara, agora eu entendo como eu cheguei até essa galera, hoje tá no Escritório. São sequências de coisas inusitadas que aconteceram que a música me levou, assim. Hoje eu olho e é maneiro, é maneiro essa parada assim, fazer parte disso assim, dessa forma.

[...] No final também é muito sobre essa coisa de gostar, *eu gosto de ser artista*, né, acho que é maneiro ser artista, é tão maneiro, sei lá, quanto ser carpinteiro, que é uma profissão que eu acho *maneira pra caralho*. Tipo, é uma parada que eu curto, embora não me dê dinheiro, não me deixe rico, e tal. É isso, eu curto pra caramba. E aí a gente aprende que viver de música não é necessariamente ser músico, né. Tipo, é isso, também, administro um espaço que me obriga a viver de música, pelo menos a ter que fazer a roda lá do Escritório girar, e pô, e assim eu também viver melhor, né. E acaba que eu vivo de música, mas na parte *subjetiva* da coisa, né. Tipo, pessoal às vezes vem me pergunta sobre isso "*cê vive de música?*" "sim, vivo de música, pô. Aluga equipamento, aluga estúdio", né, rola uma porrada de coisa, a gente vive de música assim.

(Joab Régis, D.C. 01/11/21)

Embora o contato e o convívio sejam de longa duração, lançando discos pela Transfusão e trabalhando no Escritório, Joab conta que só foi se aprofundar mesmo na prática da gravação quando Lê estava para viajar em 2019. Hoje em dia o músico é um dos responsáveis por gravar bandas que procuram o Escritório para a realização de novos projetos, e diz ser uma experiência à qual ainda está se acostumando, por envolver terceiros.

Eu nunca fui de gravar, também. Tipo, a parada, quando nesse período, eu gostava de tocar, *meixmo*, minha parada sempre foi gostar de tocar. E é, tinha gravado algumas vezes mas não me envolvi tanto. Aí no Lê que eu comecei "ah tá, pô, *maneiro*, dá pra fazer em casa e tal", tipo, achar a parada interessante. Na época ele fazia um esquema com microfone de computador e era um bagulho que também eu não tinha computador e também não me interessava muito... não viajo tanto. Anos depois que eu fui gostar mais do lance de vídeo, edição de vídeo e tal. Até trabalhei com essa parada num momento da minha vida e tal, meu envolvimento sempre foi esse. Aí com o Lê que eu comecei a entender, até que quando eles foram pros Estados Unidos e tal, e essa parada aí de ir pra Búzios, *aí* eu "pô, não, tenho que sacar *meixmo*". Agora eu meto a mão, agora já entendo de uma determinada forma que é isso, tem muito de aplicação de referências. Tu ouvir a parada, "eu curto isso *assim*" e tal, e ir experimentando.

[...] Tem esses dois anos que eu, pô, beleza, faço devagar e tal. Faço a *Economic*, bagulho é meu, eu fico de boas e tal. Da *galera* já fico, quando rola alguém de fora, até mesmo da Katina Surf, outra banda que eu toco, eu já fico "pô, não a galera não vai gostar, não sei" tal. Tipo, fico um pouco receoso. Mas no final eles gostam. Aí pinta uns trabalhos do Escritório já fico "caralho, vou fazer aqui um feijão com arroz" e tipo, aquela coisa também, a gente aprende que é bom que num seja entregue pronto logo de cara, tem que fazer de fato um "boi de piranha" [metáfora: quando se precisa atravessar um rio e

manda-se um boi na frente para enfrentar as piranhas, lançar uma primeira prova]. Tipo, pô, só pra entender também o que a pessoa quer, né. Aí usando essa técnica milenar facilita um pouco, consigo entender as pessoas e trabalhar os sons.

(Joab Régis, D.C., 01/11/21)

Como projeto, a *Economic Freedom Fighters* surgiu em uma formação diferente da atual, como trouxe anteriormente. Segundo Joab, seu encontro se deu despretensiosamente a partir de alguns ensaios com sua amiga Karin, no Escritório, seguidos de três apresentações que aconteceram lá mesmo, antes do início da pandemia. A *Economic* carrega para o músico o peso de ser a primeira vez em que toca guitarra e canta em público, o que relata não deixá-lo tão seguro ainda. Esse fato promoveu a busca por mais um guitarrista, o que fez Joab chamar Davi Hidalgo para o bonde. Antes mesmo disso, Karin teria se mudado para Cabo Frio (RJ). Na metade de 2020, com o Escritório funcionando apenas para uso próprio, começaram os ensaios com Davi na guitarra, aliando Guilherme Oliveira à bateria após isso.

Rolou nesse esquema, a gente começou a ensaiar e tipo, sempre falei pro maluco aí aquela coisa da parada “mais adulto agora que eu sou, tem que ensaiar mermo”. Pô a gente tem que ficar ensaiando, e tal. A gente ensaia meio que semanalmente, né, tipo, é isso. Eu brinco às vezes com eles tipo "cara quando não tá entrosado, isso já é, pô, é bom, tipo a gente já, quando não tá bem executado a gente já sabe que que tá acontecendo e consegue trabalhar em cima daquilo, já rola um entrosamento maneiro. E esse período de pandemia serviu muito pra isso, além de saber tocar as parada, se entrosar, porque é importante até pras próximas músicas, né. Entender da onde vem, pra onde vai, e tal. Essa coisa toda. Aí é isso, a gente tá nessa formação nesse um ano e quatro meses, mais ou menos.

(Joab Régis, D.C. 01/11/21)

Conversei também com Davi e Guilherme, em momentos separados. Dentre todos, os músicos relataram ter uma menor familiaridade com a gravação, tendo suas primeiras experiências aprofundadas a partir do Escritório, como conta Davi, ou ainda serem um tanto distantes mesmo tocando na *Economic*, como traz Guilherme.

Davi tem 26 anos e começou seu interesse na música por meio do *skate*. Ele conta que a aproximação dessa cultura pela prática do esporte abriu portas para o contato com estilos de música diferentes da sua vivência habitual na comunidade, ele que é cria da Vila Vintém, no Realengo, bairro vizinho de Joab. Formou sua primeira banda com seus amigos sem nunca terem tocado nenhum instrumento, escolhendo a guitarra para aprender. Sua escola musical foi o *grunge*, tocando covers de bandas como Nirvana e Silverchair, até definirem que tocariam apenas músicas do Alice in Chains.

Na época aqui no Rio rolava bastante... é, tinha essa fissura pelo cover. Uma parada que... eu acho até meio zoada assim hoje em dia, né, porra, era muito focado num cover assim, sei lá, parecia que a galera que queria viver uma época já passada, tá ligado. Ninguém fazia nada novo, de relevante, era só banda cover, todo mundo tentando recriar bandas que já nem existia mais. Aí a gente foi nessa vibe, a gente tocava *Alice in Chains*. Era uma parada assim, bem tentando ser bem fiel mermo, cover mesmo (risos). Até estética e tal, a performance.

[...] Aí era isso, a gente ficou uns dois ano tocando por aí nessa onda do cover. E foi maneiro, foi importante pra mim. Aí fiquei um tempo sem... acabou essa banda, né, durou uns dois anos. Aí tive um outro projeto depois, que já era uma parada autoral, mesmo, que era eu e um amigo, era uma dupla... era violão e gaita. Era uma parada total instrumental. Total diferente do que eu tocava, assim. Esse amigo começou a tocar gaita e, pô, se deu muito bem com o instrumento. Aí a gente de gastação de onda acabou fazendo um som maneiro, assim meio blues, meio country. E aí a gente chegou a tocar nos trens daqui, né. Botava a caixinha, aí tirava o som no vagão. A gente tocou muito também em sarau de poesia. Era um trajeto específico. A gente pegava o trem aqui no nosso bairro, aí a gente sempre fazia o trajeto no sentido ao centro da cidade. A gente ia e voltava tocando. Dava pra levantar um dinheirinho, pelo menos aí pra bancar as cordas, né (risos). Manutenção de instrumento, da gaita, que é meio chata, a parada, e meio cara. Era só pra isso mermo.

[...] É bem pequena, comunidade bem pequena. Mas ela é bem... é um tanto conhecida porque ela é tipo o berço de uma das facções aqui né, do Rio. Aí ela se torna um pouco conhecida por conta disso. Mas é bem pequena a comunidade. [...] Entre essas comunidades tem uma praça, que foi onde também eu comecei a andar de skate, a praça do coletivo. Aí lá tu conhece muita gente assim, né, tanto no skate quanto na música também. Aí o Joab foi um que colava muito lá, na época ele já tocava, já tinha banda. Joab sempre foi muito ativo,

sempre teve várias bandas e tal. Aí eu conheci ele lá e... a gente nunca chegou a tocar junto nessa época e tal, era um tanto diferente os estilo, na verdade, só depois quando já era pandemia que rolou a ideia da gente tocar junto, que ele me fez o convite. Mas a gente já se conhece, sei lá, desde 2010, bastante tempo já.

Nesses projetos que eu tive nunca foi nada gravado, foi sempre uma parada presencial, mesmo, foco foi sempre esse. Até me arrependo e tal de não ter registrado nada... sei lá, só tem uns vídeo assim mermo, só pra memória, mesmo, e gravação nada. Eu cheguei a fazer uma música instrumental, assim, paralelo a esses projetos que tive, uma parada minha mermo, nessa época assim lá por 2011, 2012. Tá até no SoundCloud. Só que é uma parada total despreziosa, era só pra botar em prática alguns estudos de guitarra e tal, que era basicamente música estilo, sei lá, Steve Vai³⁴, tá ligado? Solo de guitarra o tempo todo, assim, com refrão, com verso, que hoje em dia acho até um tanto zoadado e tal. Mas na época eu fiz assim por questão de estudo mermo, entendeu? Ainda rola no SoundCloud, se eu procurar eu acho.

(Davi Hidalgo, D.C., 10/10/21)

Último membro a ingressar na banda, Guilherme tem 25 anos e é de Duque de Caxias (RJ), outro município da Baixada. Tem na música a influência familiar de seu pai, que tocava percussão em grupos de pagode. Segundo ele, em sua casa sempre entraram os mais variados gêneros musicais, o que o tornou uma pessoa “muito musical”. Por gostar muito de “todos os tipos de música”, tenta também acompanhar essa variedade em sua prática. Guilherme teve umas duas bandas antes de se juntar à *Economic*, seu contato com a gravação ocorrendo somente uma vez. Suas participações ficariam também mais dedicadas ao processo da performance ao vivo, enquanto Joab, também baterista, encabeça a maior parte das primeiras gravações da banda. Curiosamente, o músico diz se identificar mais com o trabalho de *backstage*, profissão que assumiu ainda novo.

Rolavam uns shows, aqui onde eu moro, em Duque de Caxias, de umas bandas tipo Fresno, Forfun, Charlie Brown. E a gente saía do colégio e sempre ia pra esses shows. Um dia eu tinha ido pro show do Charlie Brown, numa quadra de escola de

³⁴ Guitarrista, compositor e produtor musical estadunidense com mais de 30 anos de carreira, reverenciado pela prática “virtuosa” da guitarra elétrica. Mais em <https://www.vai.com/> Acesso em: 11/03/22

samba, quem me levou foi a moça que me levava no transporte escolar, que ela era sócia - sócia não, ela era cunhada do dono da escola de samba. E lá, porra, cara, começou tudo. Ver aqueles caras trabalhando com as bandas, os roadies, a porra toda, aquela montagem de eventos, aí fiquei apaixonado, tá ligado. Aí a minha vida começou praticamente trabalhando com evento, nunca imaginava tocar. Pra mim tocar era, sei lá, *nada*. Tipo, era ser roadie, chegar, passar som e entregar pro artista. Até hoje a minha vida é essa, entende? É o que eu curto, eu não curto muito tocar, mas eu curto tá ali, no backstage, produzindo os meus eventos.

Agora nem produzo mais evento musical, até deu uma segurada, mas, pô, minha vida com música tá sendo relacionada a isso, correlacionada a isso. Ao backstage, a servir as bandas, entende? Aí comecei a ir pro Escritório, um amigo tinha me chamado pra uma banda, que também era como se fosse do coletivo lá deles, aí tocava nessa banda e curtia o rolê do Escritório, conheci mó galera, aí tinha os eventos, né. Eu não tocava com banda, tive uma só banda, duas no máximo. E ia pra lá pras sessões de improviso, pra tocar, pros free jazz da vida que rolava lá.

Aí comecei tendo muito contato com a galera de lá, toda semana tava lá, toda semana ia, não deixava de ir, sempre curti o Escritório, até que o Joab me chamou pra entrar na banda, me explicou o projeto, pá, tal, porra, falei “cara eu nem toco bem, tá ligado?”. Tem uns perrengues aí de pegar música, de demorar, aí é isso. Nunca fiz escola de música, meu contato com a música sempre foi tipo, aprender ouvindo. Ouvir os cara tocando bateria, às vezes ver alguém fazendo alguma coisa ali, até chegar em casa, já tinha uma bateria em casa, e fazer, saca? Mais ou menos isso, até então.

(Guilherme Oliveira, D.C. 10/10/21)

As histórias relatadas pelos músicos em nossas conversas compõem diferentes perspectivas e caminhos trilhados que culminaram em práticas afins relacionadas ao lo-fi e à gravação caseira dentro de uma rede próxima, situada pela Transfusão Noise e o Escritório. Conhecer as maneiras com que esses personagens passaram a lidar com suas produções sonoro-musicais e as tecnologias de gravação pode abrir o canal para compreendermos melhor tanto as condições de

acesso e incorporação de tecnologias de som por parte de jovens nas periferias brasileiras nos últimos anos, quanto às mudanças no cenário da música independente no Brasil, (ainda) predominantemente branca e de classe média. Além disso, suas trajetórias também constituem elementos importantes para refletir sobre as múltiplas dinâmicas das identidades juvenis em um contexto brasileiro, bem como suas negociações em seus fazeres estético-musicais, o que será abordado nos capítulos a seguir.

3. NARRATIVAS DA PRODUÇÃO SONORO-MUSICAL LO-FI E SUAS TECNOMUSICALIDADES

As diferentes perspectivas sobre o lo-fi, vistas e revistas durante o pré-campo (como relato no primeiro capítulo), apontam para múltiplas visões de uma prática sonoro-musical que em seu cerne traz associações quase imediatas à fonografia, seja ela propriamente caseira, ou que tenha sido elaborada com artifícios que induzam a uma escuta vinculada a tal característica. À linha disso, as falas dos colaboradores tornaram por referenciar fortemente o lo-fi a esta ideia em suas trajetórias. Neste sentido, o presente capítulo irá abordar alguns processos de produções sonoro-musicais acompanhadas em campo com os colaboradores em seus respectivos projetos, as quais se apresentam em diferentes estágios de confecção. Reflito, como guia, sobre as seguintes questões de pesquisa: quais discursos e práticas estético-musicais são criados por esses músicos a partir das tecnomusicalidades do lo-fi? De que maneiras são concebidos os envolvimento com as tecnologias do som em termos de aprendizagem e manipulação criativa? Quais as categorias nativas utilizadas em seus processos criativos?

Segundo Patrick Feaster (2015), no verbete *phonography* em “Keywords in Sound” (NOVAK; SAKAKEENY, 2015), a fonografia é relativa à escrita do som e inicialmente utilizada pela linguística em construções idiomáticas, passando a ter um papel ligado às tecnologias do som a partir do advento de aparelhos que permitiram inicialmente a gravação. O termo pode se subdividir em três termos adjacentes a partir do radical “fonogra” (*phonogra-*), associando-se também a fonográfico e fonograma. Feaster aponta que a fonografia é algo que evoluiu com as tecnologias, e acaba por distinguir-se conforme sua época. Sua história passa pela fonografia como inscrição, o fenômeno físico da acústica através da captura de moções vibratórias, seguido da reprodução no fonógrafo de Thomas Edison.

A fonografia traz significados de representação, incursionando debates relativos à fidelidade (e.g. lo-fi, mid-fi e hi-fi) e manipulação sonora, também vista como “arte de gravar música” ou “a arte da música gravada”. Na Etnomusicologia

ela foi fundante e praticada como documentação sonora, até se expandir por vias mais experimentais a exemplo dos *Soundwalks* apresentados por Steven Feld, Feaster (2015, p. 139) aponta que a fonografia carrega mudanças constantes nos significados de reprodução sonora, uma característica sua que é corrente. Seu futuro, portanto, dependerá da disposição dos pesquisadores em buscar distância crítica da tendência cultural de a igualar apenas à "cópia" sônica de sons originais, atendendo, por fim, às práticas de manipulação e composição em busca de definir a fonografia por meio de suas estratégias diferenciadas de representação sonora.

Com a evidência às conexões do lo-fi com suas gravações pela fala dos meus colaboradores no campo virtual, foram consideradas algumas articulações a partir do que aponta Escobar (2016) em seu artigo "Bem-Vindos À Cyberia: Notas Para Uma Antropologia da Cibercultura" (2016). Como investigação antropológica o autor traz um conjunto de questões relativas à agência de equipamentos tecnológicos na criação de discursos (ESCOBAR, 2016, p. 30 e 31) e aqui eu remeto à Etnomusicologia para uma abordagem das práticas sonoro-musicais no contexto lo-fi: como estudar etnograficamente essas práticas, e a concepção dos envolvimentos com tecnomusicalidades em termos de aprendizagem e manipulação criativa? Ao refletir sobre os efeitos da tecnologia no imaginário popular, tem-se que

A principal necessidade nesse sentido é o exame da incorporação estética e da prática da tecnologia na vida cotidiana. No contexto dos setores populares, o imaginário tecnológico desperta uma reorganização dos conhecimentos populares e o desenvolvimento de conteúdos simbólicos que, apesar de inegavelmente modernos, diferem de maneira significativa daquilo que pretendem os cientistas.

(ESCOBAR, 2016, p. 43)

Entre etnografias que abordam experiências em campo relativas a espaços como estúdios e músicos de diferentes vivências no Brasil, há casos como o trabalho de Paulo Del Picchia (2015) trazido no artigo "Discos em construção - etnografia dentro de estúdios", que entre 2011 e 2013 acompanhou três compositores da cena musical paulistana contemporânea ligada à nova MPB, sendo eles Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Tatá Aeroplano. Neste artigo, o autor traz experiências etnográficas da gravação do álbum autointitulado de Tatá Aeroplano (2012) e "Metal-Metal" (2012), de Kiko em parceria com sua banda Metá Metá.

Penso ser interessante traçar um paralelo no que o autor se refere aos compositores como um *grupo sonoro*, à luz de John Blacking (2007), compondo a relação de pessoas de um coletivo que compartilha ideias em comum sobre a música e seus usos. O grupo sonoro paulistano é

formado por um grande número de pessoas que compartilham o fato de lançarem discos autorais nos mais variados suportes e formatos, sem estarem necessariamente vinculadas a uma grande gravadora de discos [...] sendo que a gravação de discos se apresenta como o principal ponto que liga os membros desse grupo. (DEL PICCHIA, 2015, p. 119)

É pertinente afirmar que o caso estudado por Del Picchia se distancia do estudado no presente trabalho quando falamos em termos de universos, uma vez que a etnografia feita por ele refere-se a um contexto elitizado dos estúdios mais bem equipados de São Paulo (SP). Ainda assim, ajuda na reflexão sobre Lê Almeida, GAAX e *Economic Freedom Fighters* corresponderem a um grupo sonoro unido pela gravação lo-fi e o Escritório, e em certo aspecto atuando em contraponto ao apresentar uma outra visão de mundo a partir da gravação de seus discos.

Para ir ao encontro das práticas sonoro-musicais com os colaboradores da presente pesquisa, tive de desdobrar maneiras metodológicas alternativas enquanto nossas relações se davam mediadas por tecnologias de comunicação (AHLIN, 2019; MILLER, 2012). Em tempos de exceção, como o vivido durante a pandemia, confesso ter sido difícil estabelecer dinâmicas precisas com os colaboradores. Muitos casos, desde o princípio de nossos encontros, se viram aquém das aparelhagens e recursos disponíveis a eles, como do acesso à *internet*, *wi-fi* etc. Houve vezes em que uma reunião era marcada, e na hora tornava-se impraticável por conta desses fatores. Da mesma forma ocorreu quando começaram as conversas e entrevistas, em que por um breve período o diálogo via mensagem de texto viu-se a única opção por conta de algum defeito no celular, como também certas vezes ocorreu a escolha entre uma chamada de áudio em detrimento à de vídeo. O Escritório, por exemplo, é um local que não conta com rede *wi-fi* disponível, o que dificultou diversas conversas realizadas enquanto os músicos lá estavam, dependentes de seus próprios recursos em seus celulares, como *internet* 3G e 4G,

por sua vez altamente limitadas para uma chamada de vídeo, ocasionando travamentos e distorções no som e imagem.

Diante destas considerações, trago três eventos de gravação que foram etnografadas seguindo orientações de Kiri Miller (2012), Arturo Escobar (2016) e Beatriz Polivanov (2013) na etnografia virtual. O evento de Lê Almeida, que introduz os casos, se dá a partir de seu mais recente *single*, “Missão de Ouvir”. Em fase de produção na mesma época em que a pesquisa vinha ocorrendo, Lê me mostrou a música poucas semanas antes de seu lançamento oficial, em nossas conversas que se davam nos intervalos das gravações da canção. Por outro lado, Felipe narra sobre a produção do seu primeiro trabalho como GAAX, o álbum de gospel lo-fi “EXPerimental Gospel Sessions”, lançado em 2014 pela Transfusão Noise Records, contextualizando o momento por ele vivido. Por fim, a *Economic Freedom Fighters* traz fragmentos da gravação de “Yogaberry”, uma de suas novas músicas, que vem sendo trabalhada desde o segundo ano da pandemia, fator que relatam ter dificultado criativamente o processo.

Ao propor o acompanhamento de novos processos da produção musical que estes músicos vinham realizando, recebi diferentes contrapropostas, dadas suas situações correntes, ainda que sempre demonstrassem disposição e empolgação. Por outro lado, observava suas interações e postagens em suas redes sociais, várias vezes protagonizadas pelo andamento das confecções sonoras, ao passo em que tentava conciliar e combinar alguma chamada de momento. Afora as dificuldades tecnológicas referentes à comunicação já existentes, aos poucos fui percebendo que os músicos em geral preferiam trocar ideia após o encerramento de suas atividades, ou durante seus intervalos, ou ainda em outro momento e lugar. Sentindo-se mais à vontade, comentavam sobre estarem sempre no corre realizando atividades laborais para sua subsistência, assim aproveitando o pouco tempo entre os trânsitos diários para gravar. No meu entendimento, deveria respeitar esses movimentos em consideração a eles.

A rede social, nesse sentido, serviu como ferramenta para que em outro instante ao relato eu pudesse então olhar para seus quartos e salas de gravação, contando ademais com suas visões mediadas pelos celulares ao realizarem novos

posts. As postagens com “bastidores” (justifico aqui o termo na condição de atenderem a uma relação artista-público em seu devido contexto) eram sempre feitas por meio do Instagram Stories dos projetos, recurso que disponibiliza a foto ou vídeo publicamente apenas 24h, desaparecendo após esse período, diferente de uma postagem no *feed* da mesma rede social, que de pronto se encontra em seus perfis. Essa condição rememora Kiri Miller (2012) quando traz na sua prática metodológica a tese de Tom Boellstorff para reconhecer o virtual como “real”. Nesse sentido, aborda suas experiências virtuais de maneira que elas não se opunham a algo “real”, mas em um terreno que se encontra *entre (in-between)*. Ou seja, o “virtual conota abordar o real *sem chegar nele*” (MILLER, 2012, p. 8)³⁵. A efeito de ter uma consistência na abordagem etnográfica, constrói-se um trabalho a partir das perspectivas dos participantes, aqui músicos, interpretando textos de mídia, “mas sempre a serviço de se compreender práticas de mídias reais” (MILLER, 2012, p. 7)

36.

Esse acompanhamento virtual pelas redes sociais ocorreu no contato com Lê Almeida, do qual acompanhei parte do processo criativo da música “Missão de Ouvir” (👂) ³⁷, lançada por ele no último dia 4 de fevereiro exclusivamente na plataforma Bandcamp, em razão do Bandcamp Friday³⁸. No dia em que propôs falarmos sobre essa música, Lê estava em Vilar dos Teles gravando, e fizemos uma entrevista em que ele contou sobre variadas formas de desenvolvimento criativo que experimentou ao longo de sua jornada de trabalho. Após uma temporada entre ensaios e gravações com o Oruã entre Búzios e o Escritório, Lê retornou para Vilar dos Teles a fim de gravar novas ideias musicais, atividade que estava realizando em paralelo à organização de sua casa, fazendo dias alternados entre gravação e obra.

³⁵ “Virtual connotes approaching the actual without arriving there”.

³⁶ “[...] always in the service of understanding actual media practices”.

³⁷ Missão de Ouvir - Disponível em: <https://lealmeida.bandcamp.com/track/miss-o-de-ouvir>

³⁸ O site Bandcamp surgiu em 2007, e é uma das principais plataformas musicais do mundo ligadas a músicos independentes, permitindo aos usuários gerirem vendas digitais de música e merchandising autonomamente em um portal próprio associado à plataforma. Desde março de 2020 o site realiza o Bandcamp Friday, uma ação que ocorre toda primeira sexta-feira do mês a fim de contribuir de alguma maneira com os estragos promovidos pela pandemia do Coronavírus no universo da música independente. Neste dia, o Bandcamp repassa o valor integral de sua cota para todas as vendas realizadas. Até então já foram movimentados mais de 70 milhões de dólares com a participação de mais de 800 mil fãs ao redor do globo. Mais informações em <https://daily.bandcamp.com/features/bandcamp-fridays-update> Acesso em: 05/03/21.

Disse que havia arrumado um esqueminha na sala para ver televisão e gravar, o que de pronto me chamou a atenção, pedindo para ele falar mais sobre esse processo:

Cara, tipo... sei lá, deixa rolando um filme pra tipo... ficar sacando ele de vez em quando e tocando ao mesmo tempo. Aí, às vezes tipo... sei lá, pra mim é sempre um pouco inspirador na parte de ficar criando coisa. Eu só faço isso sozinho, na real, de ficar assistindo um filme tocando guitarra. Que aí às vezes quando eu me dou conta eu tô mais tocando guitarra do que vendo filme, mas muito porque o filme fica me inspirando a tipo, *fazer uma parada*, não sei. Aqui em casa eu acho que tem uma vibe disso, eu consigo fazer umas parada vendo um filme, relaxando de uma maneira específica. Em Búzios já é diferente, Escritório também é outra onda. Mas em algum momento no Escritório era super assim, tipo, de ter uma televisão que eu botava um VHS, rolava um filme e eu ficava gravando e de vez em quando olhando uns filme. Mas eu fazia isso tipo assim, lá só tinha umas dez ou quinze fita VHS, eu fazia isso só com essas fita. Então tipo, durante um bom tempo eu gravei um disco assistindo um mesmo filme, tipo assim, várias vezes, só porque visualmente era maneiro, sabe?

Às vezes acontecia um pouco com série. No Escritório não tinha internet, então eu baixava umas parada em casa, gravava num DVD ou num pen drive e levava pro Escritório. Aí acabava que não só nas gravações, mas também um pouco antes dos eventos eu arrumava um esqueminha ali e ficava com as luzes apagadas, tipo assim, meio que fechava a entrada do Escritório pra parecer que não tem ninguém lá dentro. Tipo, pra ficar tranquilo. Aí eu ficava assistindo no chão antes dos eventos. [...] Eu acho que quando passei a ficar vendo série eu lembro de gravar um disco inteiro assistindo uma série inteirinha. Tipo assim, quando ela acabou, também acabei de gravar. Sei lá, acho que *That 70s Show*, *How I Met Your Mother*, *Breaking Bad*. Esses seriados grandes assim fazia eu render o dia gravando, gravava um pouco, assistia uma série, aí não sei o que, tomava um café e tal. Tinha toda uma rotina que pra mim se perdeu um pouco sem isso, sem os filme. Aí hoje em dia eu tento, sei lá, fazer uns paralelo assim. Em relação à gravação, né, tipo assim de também fazer uma coisa simultânea próxima ali, não ficar só gravando, senão tipo, vou direto.

(Lê Almeida, D.C., 22/01/21)

Como relatado acima, simultâneo a isso, Lê também estava gravando um disco novo com o Oruã, a banda com que mais tem trabalhado nos últimos anos. Lê conta que gravava o Oruã inicialmente utilizando recursos da Tascam, miniestúdio portátil que possui quatro canais e tem a fita cassete como suporte, equipamento esse muito utilizado por ele para gravar inúmeros outros projetos. Hoje em dia a banda carrega novos traços e propostas estéticas, que em geral acompanham as novas aquisições da Transfusão no Escritório. Devido aos cancelamentos da agenda de shows que ocorreriam em janeiro de 2022, frente à enorme onda de casos de COVID-19 após o ano novo, o conjunto aproveitou para passar alguns dias no Escritório ensaiando para esse novo trabalho.

Quanto ao projeto solo, Lê me contou que vem acumulando novas *faixas*³⁹ há certo tempo, deixando reservado o tempo em Vilar dos Teles para trabalhá-las. Certa influência do Oruã persiste nas parcerias de criação de Lê, que conta não gravar mais sozinho desde que engatou com a banda, mesmo no trampo que leva apenas seu nome, estando sempre acompanhado de outros integrantes como João ou Bigu.

Ao mesmo tempo, eu e o João, a gente tá sempre sampleando umas parada, e a gente já pegou o trecho de alguma paradinha que a gente tinha gravado aleatório, um improvisado, que a gente tinha feito em Búzios, e ele começou uma sequência, eu comecei outra, e a gente tá montando uma *faixa* diferente, assim. Usando o mesmo sample, mas tocando de maneiras diferentes. Esse tipo de processo também eu acho que vai ser um processo que eu vou usar, sei lá, em qualquer projeto, de fazer um negócio a partir do sample. E recentemente eu comprei um cabo MIDI, não tinha, é um bagulho essencial pra isso. Tô com vários mil corte já, vários sample novo, andei ripando de vinil. Aí eu quero botar em prática esses dias que eu tiver aqui em casa fazendo as obras, as coisa, quero me dedicar um tempo a essa parte, essa coisa de mexer com sample.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

³⁹ O termo “*faixa*” é utilizado como sinônimo para a palavra “música”, quando principalmente associado a uma compilação, como EPs e/ou álbuns.

3.1 Missão de Ouvir

O papo sobre “Missão de Ouvir” surgiu após eu perguntar ao Lê como seria uma nova produção feita por ele naquele momento. Ele contou que estava no meio da criação de algumas *faixas* novas, em função do disco do Oruã que ainda estava incompleto. Dessa maneira, se encontrava trabalhando em demos⁴⁰ que por fim não se restringiam apenas à banda.

Lê: Nessa parte de sentir que o disco ainda tava incompleto eu ficava tentando criar umas *faixas*, então o maior processo era tipo - aqui em casa mermo, vendo filme, tocando. Mas em paralelo a isso, a ver de rolar umas inspiração e eu querer fazer umas coisa, eu comecei a gravar uma recente que eu fiz uma demo sozinho, só de guitarra e voz. Aí depois eu fiz uma outra demo com o João tocando um baixo. Agora em Búzios eu montei a bateria e gravei ela toda, uma base, pra gravar a bateria em cima, mas eu tinha gravado mais rápido. Aí quando eu fui tocar ela não ficou tão legal. Aí eu fiquei reouvindo uma versão que eu tinha feito, a segunda demo, aí a bateria tava legal e eu acho que eu vou re-equalizar o som dela, trabalhar um tempo nela. Vou regravar as guitarras todas, as vozes todas, e o João vai regravar o baixo.

A gente vai montar de novo uma *faixa* em cima de uma bateria que a gente tinha feito uma versão. Mas tipo, a minha ideia agora é deixar o som um pouco mais "cristal" por si só. Eu tô acostumado a gravar o som de um jeito, o João quando masteriza deixa ele um pouco aberto, um pouco mais cristalino, um pouco mais agudo às vezes. Aí agora que eu tenho uns sistemas um pouco mais, sei lá, mais limpos até, eu consigo fazer um som muito mais limpo, muito mais cristalizado. Aí essa música, por exemplo, eu gravei ela de um jeito com uma guitarra que eu tenho aqui em casa, uma Tonante, aleatória. Pra mim ouvindo ela ainda é um som

⁴⁰ No caso de Lê, o músico conta que iniciou gravando demos apenas para “salvar uma base e a letra no momento”, ou seja, ter um registro do esboço de uma ideia. Com o tempo, modificou seu modo de operação de forma a influir e atuar também como produto final. Lê reflete: “eu imagino que ela [a demo], no mínimo, vai ser um pouco audível e entendível como uma música, uma *faixa*. Então tento trabalhar ela um pouco antes de ter uma demo maneira que eu posso amadurecer ela. Eu nunca tive esse tempo também, de ficar amadurecendo as bases como hoje em dia eu tenho. Aí foi criando alguns tipos e jeitos diferentes de criar.” (Lê Almeida, D.C. 22/01/21) Uma influência nesse quesito está na banda franco-inglesa Stereolab, criada em 1990, que relançou digitalmente seus discos em versões estendidas contendo demos, as quais Lê diz gostar de ouvir para entender alguns processos. Mais informações sobre o Stereolab disponíveis no site oficial do conjunto: <https://stereolab.co.uk/> Acesso em: 05/03/22.

abafado lo-fi característico. Mas eu sei como fazer ela com outro som que vai ficar mais limpo, e sei lá, com phaser⁴¹ e o caralho, e o som vai ter uma outra cara, uma outra perspectiva por causa disso.

Eu tô pra fazer isso, tô montando o esquema devagarzinho pra tocar na guitarra e tal, quando sentir que o som tá limpinho, tá legal, eu vou gravar essas guitarras todas de uma vez só. E a voz também... aí essa música pra mim já é tipo lo-fi só na sua forma. Eu penso em gravar um disco novo só usando assim esse esquema. Gravando às vezes uma parada aqui, mandando pro João, ele grava uma parada por lá... mas é devagar.

Gabriel: Agora tu falou da guitarra, que ela tira um som lo-fi característico. O que seria esse som lo-fi característico pra ti?

Lê: Essa guitarra que eu tenho é uma guitarra Tonante, que era até do Felipe [Oliveira, GAAX], ele largou em algum momento no Escritório. Aí eu arrumei um captador pra ela, diferente, que eu sei que era bom, aí instalei no meio. Não sei se foi eu ou foi o Bigu. A guitarra Tonante tem um som específico dela, é uma maneira meio... é um negócio muito barato, aqui na Baixada antigamente era, sei lá, uns cinquenta reais uma guitarra dessa. Sendo que nessa eu coloquei umas cordas que eu tinha trazido dos Estados Unidos, tipo flat, lisa. Aí ela tem um som macio, mas não é tão aberto. A outra guitarra que eu toco, a Giannini, ela tem um som mais aberto, mais limpo, mais claro. É tipo, pra mim hoje em dia, por ter tocado nesse som diferente, consigo saber o que é um som mais limpo e um som mais abafado. Mas durante muitos anos eu toquei com um som muito mais abafado e, sei lá, o mesmo amplificador. Foi recentemente que eu peguei um amplificador um pouco melhor, um Jazz Chorus, que tem uma opção de tu usar um phaser que é estéreo. É um amplificador muito bom, assim, que não dá defeito. Ele tem um som muito maneiro.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

Em sua fala, Lê traz apontamentos sobre diretrizes sonoras que refletem perspectivas quanto a uma escuta que identifica o lo-fi em uma guitarra utilizada por ele a partir da ideia de um “som mais abafado” reproduzido ao tocá-la. Uma característica que parece ter relevância na sua representação diz respeito à

⁴¹ *Phaser* é um termo cunhado para *phase shifter*, ou deslocamento de fase. É um efeito modulado que se dá pela manipulação da forma de onda do sinal de entrada, controlado por um oscilador interno que cria uma sonoridade de "varredura".

qualidade econômica do instrumento, quando Lê diz: “[a] guitarra Tonante tem um som específico dela, é uma maneira meio... é um negócio muito barato, aqui na Baixada antigamente era, sei lá, uns cinquenta reais uma guitarra dessa”. Essa especificidade funde-se à customização da Tonante pelo músico, que parece amenizar sua atribuída precariedade a partir da inserção de cordas “lisas” importadas.

Martin Daughtry (2015) em sua etnografia sobre as zonas de escuta na Guerra do Iraque reporta as maneiras como os sons colonizam os espaços e os corpos das pessoas em um ambiente de dinâmicas violentas de poder. Entre práticas, protocolos e artefatos tecnológicos que moldam as escutas e ações cotidianas de soldados e da população civil envolvidos no conflito, o autor apresenta uma taxonomia de sons bélicos que correspondem a sensações e efeitos psicológicos nas pessoas gerados pelo som. Um dos exemplos trazidos por Daughtry (2015, p. 33) são os sons territorializantes da sociedade iraquiana, como o *Adhan* (azan), que produz um espaço islâmico em meio a uma paisagem sonora urbana, transformando o território em uma zona de devoção muçulmana. Reflito sobre uma aproximação no que Lê comenta sobre a guitarra Tonante e seu som lo-fi, denotando até mesmo uma relação entre som e poder ao pensarmos na guitarra em questão como sendo “barata”.

Ao se relacionar com outros equipamentos fabricados com materiais mais sofisticados e mais valorizados economicamente, até mesmo na mão de outros músicos, ele parece demarcar e tecer essa relação, como justificou ao comparar com outra guitarra de sua posse. Ainda, porém, um fator diferencial também parece vir por meio do equipamento de mediação entre a guitarra e o som, materializado no amplificador. Mesmo a guitarra de som “mais aberto e limpo” se diferenciando da Tonante, ele afirma que durante muitos anos usando-a percebia o som “muito mais abafado”, o que só foi deixar de ocorrer ao realizar um *upgrade* em seu equipamento, agora tendo “um amplificador muito bom, [...] que não dá defeito”.

Em outra fala, Lê aborda a presença do lo-fi no seu processo criativo e comenta sobre perspectivas que questionam a conotação negativa que o termo carrega:

Ele [o lo-fi] é presente muito mais por uma necessidade, né. Tipo, de não ter equipamento melhor, essas coisa. Porém, eu acho que eu curto a coisa de gravar em casa. Tem um certo clima, sei lá, tem um negócio, tem um diferencial. Eu acho que em algum momento é isso, eu fiz muito, eu gravei muito em casa, sei lá, sem uma grana pra isso. Só gravando pra ter um disco. Então, hoje em dia, eu já participei de algumas coisas que foram um pouco mais pensadas de outra forma. [...]

Eu sei que hoje em dia eu literalmente acho que essa coisa toda do lo-fi é só um rótulo, às vezes. Eu não sei que nível de qualidade eu tenho vai definir se o negócio é bem gravado ou mal gravado ao ponto de ser lo-fi. Acho que tem muito som que não é pra ser lo-fi que acaba sendo muito mais por rótulo, subrótulo, não sei. Hoje em dia as coisas são meio diferentes em relação a gênero de banda e de som, mas um pouco antigamente acho que é tudo um pouco um rótulo que hoje em dia eu não me importo tanto, não. Na prática eu queria aprender a gravar melhor pra gravar cada vez mais limpo e tipo, o que eu tô gravando ser fácil de ser ouvido. É um som agradável, um som que tipo, o grave é muito grave, sei lá. Às vezes eu acho que eu tô atrás de um som muito macio. Tipo, cê deu um play num disco todo e todas as músicas tem uma maciez que te agrada. Tem um disco do *Loving* que pra mim é um pouco isso, do começo ao fim as faixas é tudo muito macio, a voz, o baixo, a guitarra. É tudo feito pra te fazer relaxar, um pouco isso.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

A gravação de “Missão de Ouvir” foi concebida por Lê, que tocou as guitarras, bateria e cantou, e João, que fez o baixo. A canção de *indie rock* foi produzida entre o Escritório, no centro do Rio e Vilar dos Teles, com algumas tentativas frustradas de gravação feitas na base da Transfusão em Búzios. Como contou Lê, ela surgiu a partir de uma demo de guitarra e voz, virando em seguida uma nova versão demo com bateria e baixo a mais, e por fim, Lê regravando todos instrumentos em cima da estrutura montada. Lê achou que seria melhor que nós nos contactássemos após o término do processo, seguido de ter enviado a segunda

versão demo para mim via WhatsApp. Essa mesma versão ainda foi postada por ele em seu Instagram no prenúncio de um novo lançamento (👉) ⁴².

Os equipamentos utilizados por Lê normalmente se resumem em um laptop e uma placa de som de dois canais. Na ocasião da gravação, as funções em Búzios com o Oruã estavam paradas, e ele então levou apetrechos específicos para a Baixada, como uma placa de som de oito canais, um pré-amplificador e uma mesa de som. A razão do uso desses equipamentos, traz Lê, se diz mais pela qualidade sonora que pode ser tirada pelos processamentos do que na quantidade de microfones, por exemplo. Isso pois, em questão de canais de gravação, Lê utiliza apenas um, registrando tudo com um microfone. Isso resultaria na microfonação de instrumentos de uma forma mais objetiva e que exige mexer o menos possível na mixagem, trabalhando mais questões de equalização em busca de um som mais “claro”, segundo Lê.

O software de gravação e mixagem utilizado por Lê atualmente é o Logic, que adquiriu durante a turnê do *Built to Spill* em 2019 nos Estados Unidos. Antes disso utilizou durante muito tempo o *Sonar* e o próprio gravador portátil Tascam, munido de um computador por ele julgado velho, bem como uma placa de som específica que funcionava com o *Sonar*, pois o programa não suportava qualquer aparelho, um problema nos momentos em que as coisas estragavam. A masterização da música ficou por conta de João Casaes, que assina quase a totalidade das produções realizadas no Escritório. Ao escutarmos alguma música mais antiga de Lê e a compararmos com “Missão de Ouvir”, creio que essa percepção relacionada a frequências “mais abertas” ou “mais fechadas” se torna mais compreensível, ao passo em que as primeiras carregam a última característica citada. Como exemplo, anexo em nota uma canção do primeiro disco lançado por ele, REVI, de 2009 (👉) ⁴³.

“Missão de Ouvir” enfim pronta, começa com uma introdução instrumental tocada entre bateria, baixo e uma guitarra. A bateria alterna entre duas sessões a

⁴² Postagem disponível em: <https://www.instagram.com/p/CY2FvZ8IKmA/>

⁴³ “Canção Pro Beto Guedes”. Disponível em: <https://lealmeida.bandcamp.com/track/can-o-pro-beto-guedes>

música inteira, caracterizadas pela variação entre a máquina de chipô e prato de condução. O baixo segue a mesma lógica, tocando as notas em marcação junto ao bumbo da bateria. A guitarra, segundo Lê, faz um *riff*, progressão melódica que dá a introdução e se repete ao longo da música, seguida por momentos de interlúdio, realizando ao todo cinco variações ao longo da canção. O tema da letra, segundo Lê, fala sobre a missão de “ter que ficar ouvindo e ouvindo alguém perdido em um monte de ideia”, ter lados bons e ruins. Para Lê, a relação da letra com o som se vê “pela onda calma quase arrastada da *faixa*”, como se construísse uma ideia de se estar “cansado da missão de ouvir”. A performance vocal, por fim, parece reforçar essa ideia, no que Lê canta de forma mais sussurrada e “arrastada”.

3.2 GAAX: Laboratório “EXPerimental” Transcendental

Felipe foi um cara que desde a primeira mensagem respondida no Facebook, em 22 de junho de 2021, se mostrou muito aberto e simpático ao meu interesse pelo seu trabalho. E grato. Gratidão parece um termo propício para caracterizar essa relação de confiança que foi se estabelecendo entre nós ao longo dos últimos meses de pesquisa. Confesso ter sido mais encorajado a fazer amizades virtuais em minha juventude, adicionando que nem um maluco pessoas que eu nem conhecia, ou tinha poucos amigos em comum - amigos que muitas vezes também sequer tive algum contato. Muito disso tem justificativa na música, pois estava na época de ter minhas primeiras bandinhas no colégio e queria mostrá-las ao mundo. Com o passar dos anos percebia que isso passava a ter um olhar de estranhamento e desconforto pelas outras pessoas.

De certa forma essa aproximação descontraída com Felipe trouxe lembranças de meus tempos de troca musical na adolescência, ainda que queria ir com calma e estava um tanto sequelado pela intensidade digital da pandemia. Afinal, já se somava mais de um ano de isolamento e aulas, reuniões, pesquisa, mais aulas e segue o ritornello. Felipe e eu, de cara, já trocamos algumas histórias

pelo Messenger, mesmo, pois ele ainda estava sem celular na época e o contato acabava rolando remotamente.

Nesse caminho, falamos sobre como cheguei a ter interesse pelo lo-fi, minhas primeiras gravações, e a proposta do trabalho colaborativo para minha pesquisa de mestrado. Felipe se mostrou surpreso com a dinâmica, disse que nunca havia participado de nada do gênero, mas que ia nessa. Essa vontade se estendeu pelo período seguinte, e continuamos trocando ideias. Após Felipe conseguir um celular, acompanhei a criação de seu Instagram sendo um dos primeiros seguidores. As postagens iniciais com registros bem pessoais, retratavam paisagens de Búzios (sua nova casa), selfies na praia, volta e meia mescladas a alguma imagem de divulgação do GAAX e seus momentos de apreciação musical em vinil. A vida pessoal de Felipe parecia muito conturbada devido a eventos pessoais recentes, como a saída de seu emprego em Ribeirão Preto (SP) e, junto a isso, o fim de seu casamento. Esses acontecimentos levaram Felipe a se mudar de volta para o Rio de Janeiro, com destino a Búzios, razão vista no encontro com os amigos da Transfusão que lá estavam. Mesmo assim, ele sempre retornava me enviando alguma demo ou *faixa* nova de algum projeto seu, principalmente do Ilumin, trampo de rap cujo nome contou brevemente ter inspiração no livro “Os Vagabundos Iluminados”, de Jack Kerouac ([1958] 2004).

A primeira vez que conversamos por telefone foi algo bem marcante, lembro ter sido pego de surpresa pela espontaneidade da ligação. Já estava há algum tempo para acontecer esse contato por voz, no entanto não havíamos definido uma data e horário. Isso até o dia em que o próprio Felipe me enviou uma mensagem e disse estar disponível, na hora ligamos e falamos por um bom tempo, nessa vez estendendo os resumos de algumas histórias já introduzidas, tais como seu início na música, a relação com o pessoal do Escritório e os álbuns do GAAX. Nem consegui gravar a ligação. Essa particular fluidez proporcionou outras conversas, ainda que na mesma vibe espaçada. Uma preocupação, no entanto, tomava conta de mim no meio disso tudo. Em parte me inquietava como poderia abordar com Felipe as suas criações, ele que pouco depois do primeiro “fala Gabriel blz” já estava a mil contando sobre seus processos criativos. A mudança recente em sua vida, saindo

de Ribeirão Preto para Búzios, parecia tê-lo afetado consideravelmente, muitas de suas coisas ainda não se encontrando aptas para uso, como seu computador pessoal que estava desmontado e sem algumas peças.

Esses fatores eram colocados pelo próprio Felipe quando trouxe o questionamento que se deu também aos demais colaboradores, ao conversarmos sobre as produções em andamento. Seu único projeto era ir realizando alguma atividade ligada ao Ilumin, que conta com beats e bases feitas por João, o mesmo parceiro nas gravações de Lê Almeida. Tentei propor a João que se juntasse à pesquisa durante algumas breves conversas que tivemos via WhatsApp, porém as três tentativas de encontro que tivemos foram frustradas por ocasiões de imprevistos. Dessa maneira, uma solução pensada para abordar os processos sonoro-musicais com Felipe se viu em uma descrição a partir das memórias do músico, especialmente do começo do projeto GAAX, seu principal trabalho até o momento, realizadas a partir da transcrição e análise de entrevista.

Como já apresentado no primeiro capítulo, a trajetória de Felipe se inicia em São João de Meriti e tem uma virada de chave ao conhecer Lê Almeida e os rapazes da Transusão entre 2010 e 2011. Após descobrirem-se vizinhos, começaram a tocar juntos na banda de *indie rock* Suíte Parque, quando gravaram juntos dois EPs naquela mesma época. Entre seus 21 e 22 anos, a fase da vida de Felipe era de mudanças e busca por autoconhecimento, o que estimulou o músico a escrever muitas músicas com teor espiritualista, motivado por sua saída do cristianismo, iniciando uma transição por diferentes crenças e cosmovisões. Esse impulso tratou por levá-lo a pedir ajuda de Lê para gravar um novo trabalho, “uma outra parada experimental”. Essa “parada experimental”, por sua vez, aliaria um pouco do rock alternativo praticado por Felipe, gerando movimentos de negociação de identidade com o gospel e o lo-fi.

Resistência (👁) ⁴⁴

(Felipe Oliveira)

Resistência pra começar

⁴⁴ Resistência - GAAX (2014). Disponível em: <https://gaax.bandcamp.com/track/resistencia>

A primeira fase
Ansioso demais
Longe
Me bloqueia
Dentre tudo és a melhor solução
Não há conselhos mais verdadeiros
Antiga aflição
O que passou ficou pra trás
Não sou mais incapaz
Bendizer, ó
Minha alma ao senhor

“Resistência” é a faixa de abertura do “EXPerimental Gospel Sessions” e tem um prelúdio que mistura um chiado de eletricidade do amplificador de guitarra com o som do pedal de distorção. O caso dessa aparição diz respeito à presença do ruído (*noise*). O ruído aparece como prática sonora deliberada em muitas gravações lo-fi que empregam tecnologias analógicas ou digitais, como exemplifica Conter (2016) em sua tese sobre lo-fi na música pop internacional.

Etnomusicologicamente, podemos pensar no ruído presente em “Resistência” a partir de Novak (2015). Como o mesmo autor aponta para os discursos do Japanoise (2013), o ruído se encontra marginalizado quando em um contexto estético, sendo tipicamente separado da música, associado como não-intencional e indesejável. Nessa circunstância, ele corresponde a diferentes valores culturais do som e reflete mudanças históricas nos discursos da inovação musical, e mesmo nas tentativas de “musicalizar”, passava tal característica periférica. Ainda assim, o ruído evoluiu como aliado timbrístico da indústria, surgindo como gênero musical capitalizado. Por outro lado, em um contexto discursivo de *circulações sociais*, o ruído pode ser tido como marcador de diferença no rompimento de normatividades.

Nesse sentido, ele atua como agenciador cultural na construção de atos de subversão. Essas características parecem ser negociadas por Felipe e suas tecnomusicalidades em diálogo com o lo-fi, indicando um ato de “resistência” (como o próprio nome da música diz) ao mundo materialista, capitalista e hegemônico a partir de sua prática sonoro-musical, incluindo sua performance vocal e o uso do microfone.

Ao longo de quatro seções, a instrumentação de “Resistência” se resume em uma guitarra distorcida, que conduz a música em toda sua estrutura; um vocal principal, que canta a letra do início ao fim sem repetições; uma segunda voz, que entra fazendo coro em “*bendizer, ó / minha alma ao senhor*”; por fim, um corte explícito de solo de gaita de boca é acoplado ao final da música junto à guitarra. A letra da música, na voz e dicção de Felipe, narra essa transição de vida pessoal, incorporando características de espiritualidade através do louvor, como ele mesmo relata:

Porque tipo assim, nessa época eu tinha uns vinte e.. dois anos, sei lá, vinte e um ano. E eu tava num processo espiritual de transição entre o cristianismo e outras coisas. Hoje eu não tenho nenhuma, eu não tenho religião, eu estudo só autoconhecimento. Então estudei muito sobre budismo, hinduísmo, algumas escolas esotéricas, algumas parada do Krishnamurti, autoconhecimento mais profundo. Nessa época era uma parada totalmente orgânica mermo, eu tava muito focado. Eu tinha parado de beber, de fazer várias paradas, fumar e o caralho, e gravei o "EXPerimental" desse jeito, de cara.

O disco eu gravei todo de cara, o "EXPerimental Gospel Sessions". Foi um disco que eu não tava usando nada. E... a captação foi um bagulho muito louco, que não seria dessa maneira hoje, mas foi muito orgânico, tá ligado? Eu fiz essa parada de uma forma de eu me expressar espiritualmente. E é realmente gospel mermo, o primeiro disco ele é gospel mermo. É de verdade, mermo. É realmente música gospel experimental. Mas foi só esse, os outros depois é outra parada.

Eu tava ouvindo muito Guided by Voices, Daniel Johnston, umas parada assim. Eu tinha essa noção que era possível a gente fazer um disco que a estética não seria tão comercial, seria uma coisa mais caseira, mais intimista, e aonde eu poderia demonstrar coisas mais íntimas minhas. Então, quando gravei foi muito

intimista a parada. E foi muito diferente, porque eu não tinha muita noção, tava aprendendo a fazer a parada e gravando, tá ligado.

Então tipo assim, eu tenho um recurso, eu faço o que eu quero, eu posso fazer o que eu to sentindo, o que eu quero, e demonstrar o máximo aquilo que tá dentro de mim, que é música. Até agora, cara, eu não consigo ter essa ambição, imaginar, eu não consigo ter uma visão comercial da música, mano. Talvez esse seja um ponto que eu me limite, eu não sei, eu não consigo pensar de uma maneira ampla de agradar todo mundo. É como se eu fizesse uma parada pra mim. E isso é uma coisa que eu to meio que numa transição agora, diferente né? Algumas coisas eu queria fazer de um jeito, e eu não fiz... sei lá.

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

Lê não colaboraria com este trabalho de Felipe da mesma forma que costumava fazer com todos os projetos da Transfusão, que era gravando e mixando, às vezes até mesmo tocando algum instrumento como guitarra, baixo ou bateria. Dessa vez Lê apenas cedeu os equipamentos necessários a Felipe, um gravador portátil Tascam de seis canais, que se encontrava em desuso; por fim, ensinou ao amigo como operar o equipamento, algo em que ele mesmo alegava encontrar dificuldades. Felipe afirma sobre tudo ter ocorrido de uma “forma orgânica e não planejada, aconteceu naturalmente”, e que então passou a explorar o suporte de gravação de maneira rudimentar para gravar seu primeiro álbum, intitulado “EXPerimental Gospel Sessions”.

Cara, eu tinha um cabeçote da Gradiente... não, da Sony, onde tocava vinil, tape e eu conseguia ligar a Tascam. Esse cabeçote seria um receiver, tá ligado? É um receiver, sabe aqueles grandão que toca CD, vinil, tudo. Eu tinha aquela parada. E quando eu gravei o “EXPerimental”, cara, eu não usei fone de ouvido pra gravar os segundos instrumentos. Eu ouvia o som, tipo assim, eu tava com o microfone gravando o instrumento e esse microfone captava o instrumento de base que eu tava ouvindo e o instrumento que eu tava gravando. Sempre no fundo de algum instrumento que eu tava gravando tinha o fundo da base, porque eu não usava fone, porque não tinha entrada de fone, tá entendendo?

Então eu não gravei nenhuma *faixa* usando direito lá "ah eu vou botar o fone de ouvido e vou gravar essa *faixa* aqui". Não. Não rolava assim. Eu ouvia todas as *faixas* como base pra gravar, ah, "gravei uma guitarra, gravei um baixo, gravei uma escaleta, um berimbau, qualquer coisa". Aí eu tocava o instrumento em cima daquela base, que eu tava ouvindo ela, tá ligado? Foi um bagulho *bem trash, bem trash mermo* a gravação. Foi um recurso que eu tinha, porque não funcionava fone de ouvido nessa Tascam. Tinha que ouvir do próprio instrumento, ouvir o próprio retorno da caixa, e usava o retorno como subcamada gravando uma outra camada. Foi bem doido cara, bem doido! Eu não gravo assim mais hoje, agora eu gravo na moral, com fone e tal. Mas no início era o recurso que eu tinha e eu precisava gravar essa parada.

Eu usei um microfone muito fudido cheio de durex, microfone muito zoado mermo, e a Tascam. Foi bem trash a parada, era o que eu tinha mano. Eu não tinha nenhum recurso, tá ligado? Eu tinha os instrumentos, a Tascam, e essas parada. Eu sabia que poderia gravar uma coisa minha e meti as escalas, gravei e não imaginava qual seria o retorno disso, jamais. Começou assim.

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

Reflieto sobre as considerações de Felipe sobre a “naturalidade” do desenrolar do seu primeiro disco talvez aproximando de uma certa “autenticidade”. Em paralelo, Conter (2016) já havia apontado Daniel Johnston (1961-2019), músico que Felipe cita como influência, em um *hall* de territórios de significação que se expressam entre amadorismo, autenticidade e espiritualidade, referindo-se especialmente ao último destes. Daniel Johnston foi um compositor estadunidense de Sacramento, Califórnia, radicado em Austin, Texas, que se fez conhecido por gravar sozinho dezenas de álbuns em fita cassete em sua casa utilizando apenas um gravador portátil (cf. CONTER, 2016), em modo semelhante ao relatado na prática de Felipe.

Nos Estados Unidos, Daniel Johnston () teria ficado em evidência na década de 1990 após a criação de um mural com a arte do seu álbum “Hi, How Are You?” (1983) em Austin, e pela admiração pública de músicos de renome como Kurt Cobain, vocalista do Nirvana. No entanto, teria sido apenas em 2005 que Johnston se tornaria mais popular a nível internacional, após o lançamento do documentário

“The Devil and Daniel Johnston”, de Jeff Feuerzeig. Daniel sofria de transtornos de bipolaridade, esquizofrenia e tinha surtos psicóticos, o que resultou em uma vida de luta pela saúde mental que influenciou tanto em suas práticas musicais, quanto em sua carreira profissional como artista.⁴⁵ Para Felipe, Lê e Joab, tanto Johnston como várias outras bandas *indies* já citadas foram conhecidas por meio de lojas de discos, como no caso de Lê, que passou a frequentar uma loja após ter feito um show com a banda Purpose no início dos anos 2000. As músicas eram ouvidas por meio de gravações “piratas” em CDs, feitas pelo próprio dono da loja, que eram compartilhadas entre os amigos da Baixada.

Eu fui sacar [*The Microphones*] por causa de uma loja que tinha no Centro, na Lapa, de disco, que eu fui lá tocar com uma banda que eu tocava, Purpose. A gente levou bateria de casa, de metrô, e depois eu fiquei amigo dum cara que trabalhava na loja, que era um dos sócios. Aí esse cara tipo, ele gravou meu primeiro CD de MP3, ele me mostrava um monte de banda que eu não conhecia. Mas tipo, pra ele parecia que eu conhecia, tipo assim. Porque eu era muito interessado em ouvir som novo, de pô, vamos ouvir o que tá acontecendo.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

As gravações de Johnston também ocorriam “de cara”, em apenas um *take*, e são caracterizadas por paisagens sonoras ruidosas e letras com temas cotidianos que iam de preocupações existenciais a desenhos infantis. Ao propor a ideia de um território de significação de espiritualidade nas práticas sonoras lo-fi, Conter pondera sobre os atributos sonoros da fita cassete no discurso estético-musical de Johnston nestes termos:

o chiado da fita cassete, às vezes discreto, às vezes agressivo, brigando em intensidade com a música ali gravada, os ruídos dos botões do *boom box* cortando a gravação e o leve abafar de fitas mastigadas são sonoridades que compõem a paisagem sonora de suas obras. Tais efeitos intensificam a ideia de produção amadora, espontânea. É nesse sentido que os registros fonográficos lo-fi seriam capazes de recuperar a espiritualidade da música, e é na obra de Johnston onde isso fica mais evidente.

⁴⁵ Cf. artigos publicados na Rolling Stone e El País no dia de sua morte. Artigos disponíveis em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/morre-daniel-johnston-heroi-indie-de-kurt-cobain-beck-e-wilco-aos-58-anos/>; https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/11/cultura/1568238735_591082.html. Acesso em: 12/03/22. Mais informações sobre o compositor podem ser encontradas no site oficial, mantido por fãs de Daniel: <https://www.hihowareyou.com/> Acesso em: 12/03/22.

Ao pensar o território de espiritualidade, o autor afirma que ela

aqui expressa menos uma questão efetivamente religiosa, e mais um discurso sobre a essência do artista, o estabelecimento de um ambiente, uma atmosfera que remete a ideias transcendentais.

(CONTER, 2016, p. 188 e 200)

Dessa forma, lanço a hipótese de que o primeiro trabalho do GAAX cria um discurso sonoro-musical expressado na espiritualidade não somente em suas questões líricas, mas remontando algumas ideias já expressadas em Johnston a partir da utilização de tecnomusicalidades contemporâneas ao compositor. Ainda que cite a influência do músico em sua trajetória, sugiro inquirir o contexto social (c.f COHEN, 1993) de Felipe e as formas imbricadas no desembarque dos aparelhos sonoros em suas mãos. É preciso lembrar que Felipe salientou que, dos seus amigos, quase nenhum, incluindo ele, possuía bens tecnológicos como um computador pessoal, o que descarta a possibilidade de sua utilização para uma gravação digital por ele na época, por exemplo.



Imagem 13: Gravador portátil Tascam de seis canais utilizado por Felipe na gravação de seu primeiro álbum - Felipe Oliveira/Facebook

Alguns dos discos seguintes ao “EXPerimental Gospel Sessions”, assumiram características diferentes de seu primogênito ao incorporar uma banda formada pela galera da Transfusão gravando outros instrumentos, deixando Felipe mais centrado na guitarra, voz e violão. Felipe relata que cada disco foi feito conforme sua realidade corrente e o tempo disponível, o que presumiu em resultados que por vezes tomou como não satisfatórios. Questiono-me se há a possibilidade de alguma mudança nos discursos estético-musicais do GAAX em meio a essas negociações que são feitas a cada disco. No entanto, é interessante como Felipe conta haver um retorno às origens de produção solitária a cada período, reavivando o discurso sonoro-musical de espiritualidade, ainda que passando a utilizar diferentes tecnomusicalidades desde que teve acesso a um computador pessoal.

3.3 Fragmentos de Estúdio

É, não tem, então, eu tô gravando e tal, mas assim, foda que eu tava numa fase difícil

pra caralho, essa parada de pandemia é foda. Chega um momento que de fato deu um desgaste pesado, e já é difícil, né, eu não sabia o quão difícil era gravar tudo, e... gravar tudo e tipo, fazer as paradas. Mixar, e tal. Aí depois eu fui ver assim "cara eu já não aguento mais". Porra, deixei os negócio de lado.

(Joab Régis, D.C. 01/11/21)

A *Economic Freedom Fighters* é uma banda relativamente nova em comparação aos demais projetos dos colaboradores desta pesquisa. Surgida pouco antes da pandemia de COVID, ao final de 2019, seus três integrantes relatam manter o foco principal da banda na performance sonoro-musical ao vivo. Seguindo a lógica relatada por Joab sobre os projetos que nascem e circulam no Escritório, a *Economic* conta com uma espécie de líder, que nesse caso é o próprio Joab.

Meu contato a maior parte do tempo, inclusive, foi com ele, muito para falar do Escritório, mesmo. Nossas conversas sempre carregaram um tom leve e amistoso. Outro integrante com quem tive mais contato foi Davi. Compartilhamos gostos musicais, entre o grunge do Alice in Chains ao rock psicodélico do King Gizzard and the Lizard Wizard,⁴⁶ e ideias sobre *skate*, esporte que muito pratiquei na adolescência e foi gerador de empatia entre nós, também mantendo uma interatividade mútua pelo Instagram. Guilherme e eu também nos conectamos mais nesse período pelo Instagram, acompanhando as inúmeras montagens, desmontagens e produções de eventos por ele feitas.

Quando conheci a *Economic* fazia alguns meses que haviam lançado o seu primeiro single, intitulado "Força Forte", que saiu em 5 de fevereiro de 2021. Joab me contou que essa música foi toda gravada e mixada por ele, tocando todos os instrumentos e também cantando. Esse parecia ser o modo de operação padrão

⁴⁶ Sexteto australiano de rock psicodélico formado em Melbourne no ano de 2010. É conhecido no cenário independente mundial pela produção prolífica, chegando a lançar até mesmo cinco álbuns em um mesmo ano, o que ocorreu em 2017. Também tem reconhecimento pela criatividade conceitual a cada álbum, atingindo diferentes gêneros musicais que vão do folk ao *thrash* metal, sempre incorporando a identidade da banda, algo visto principalmente no uso de instrumentos como guitarras microtonais. Mais sobre o KG&LZ em seu site oficial: <https://kinggizzardandthelizardwizard.com>. Acesso em: 13/03/22.

instituído na banda, ao passo em que os outros rapazes relataram uma relação que ia mais em direção a aprender as músicas do que criá-las em um primeiro momento. Davi comentou estar participando mais ativamente com o tempo. O presente da *Economic* durante 2021, de acordo com os rapazes, ainda tinha a gravação como uma prioridade mais distante. Relatos rodeavam a necessidade de trabalhar mais as músicas da banda, assim como a afetação da pandemia no processo criativo do conjunto.

Ficou em standby as gravações, porque eu acho que não é o momento também. A gente conversou e tal, falei com ele que eu queria desenvolver mais as músicas, e não queria fazer nada com pressa. Eu acho que esperar mais um pouco pra lançar um material inicial assim já bem conciso, entendeu, talvez um álbum mesmo completo, e não só um EP. A questão técnica é que é isso, a gente tem lá no Escritório tudo um equipamento né, é chegar e gravar e é o que a gente faz quando a gente quer gravar. Na verdade o Joab que inicia tudo, né. Vai lá, grava a linha de bateria, aí depois bota as guitarra, aí eu boto a guitarra em cima, e tal assim, tudo muito simples, entendeu, sem muita.. eh... muita preocupação com a qualidade do áudio, tal, acho que o que importa mermo é gravar, tendeu? E é isso, cara, sem mistério, chegar e gravar, aí só depois a masterização que a gente deixa com o João, que o João é bom nisso. Nessa faixa que a gente lançou, inclusive, ele masterizou. E é isso, cara, tudo sem mistério, chegar, gravar, lançar.

(Davi Hidalgo, D.C. 10/10/21)

Joab conta que começou a aprender a manipular as gravações mesmo entre 2018 e 2019, período em que cuidou do Escritório enquanto Lê e João viajavam com o *Built to Spill*. O processo de feitura e aprendizagem na *Economic* parece se dar mutuamente, com ele tendo inicialmente introduzido as práticas aos demais. Mesmo sendo a pessoa do grupo que há mais tempo realiza gravações, suas dinâmicas incorporam caráter democrático junto aos colegas de banda, principalmente Davi, que se envolve mais ao lado de Joab.

Ele inicia, né, os trabalho, aí tipo, eu vou lá num dia só pra gravar minhas linha de guitarra, aí eu paro lá em frente ao computador, boto fone, e vou gravando sozinho. Eu gosto de gravar sozinho assim, tendeu, eu mermo vou lá, dou o *rec*, não

ficou bom, volto. Prefiro fazer sozinho assim, tipo meu jeito, do que ficar com ele lá dando os comandos e tal. Aí eu pedi pra ele me ensinar o básico, né, *command*, dá o *rec*, *pausar*, *apagar* e tal, *montar a track*. Esse básico assim, né, no programa lá, que é o *Logic* que a gente usa.

E é isso, vou lá, gravo minha linha de guitarra, chamo ele "e aí, o que que tu acha?" e tal. Ele é muito fácil, assim, de agradar assim, eu sempre fico mais preocupado com a qualidade que ele que tá sempre "ah cara, tá bom cara, porra é isso aí mermo" e tal e eu "não cara mas tu não acha que tem que melhorar então nisso aqui então?"; "pra mim tá bom pra caralho vei" sempre assim, muito, muito fácil assim agradar ele. Eu que fico mais preocupado com esse lance da estética. Eu tô sempre, na verdade, eu to sempre muito preocupado e ele tá sempre relevando assim, e funciona assim, tá bom. É que sei lá, eu sou um tanto talvez perfeccionista, um pouco. Eu quero dar o meu melhor, cara.

(Davi Hidalgo, D.C. 10/10/21)

“Command, rec, pausar, apagar, montar a track”. Todos esses termos utilizados por Davi são próprios da prática da gravação e foram passados por Joab ao ensiná-lo a manusear os equipamentos. Como já afirmou Del Picchia, “existe uma língua paralela neste mundo tecnológico dos estúdios de gravação. Os músicos e artistas que gravam discos acabam aprendendo na prática os termos e jargões técnicos desse fazer musical” (DEL PICCHIA, 2015, p. 124).

Conversa vai, conversa vem, o assunto da gravação vinha à tona quando conversávamos, a fim de saber quais as novidades que estavam rolando. Os rapazes estavam retomando aos poucos alguns trabalhos de gravação no Escritório, e tínhamos combinado de tentar alguma chamada de vídeo. Como já comentei, a falta de conexão por wi-fi no Escritório por muitas vezes foi um problema para a comunicação em ambos lados, mas principalmente em minhas intenções de registro e análise que viria a fazer. Sabendo da dificuldade, já havia pensado e sugerido algumas vezes aos colaboradores alternativas vistas em Ahlin (2019) e no acervo de Lupton (2020), como a elicitación de registros por imagem ou voz. Esse método envolve pedir aos colaboradores para que usem seus recursos, nesse caso, o

smartphone, para fazer fotos, vídeos ou gravações de voz sobre suas práticas para serem compartilhadas com o pesquisador, algo que pode ser instruído pelo mesmo. Em um dia de gravações no Escritório, Davi e Joab fizeram utilização do vídeo para mostrar seus processos sonoros, naquele dia estando Joab a registrar algumas guitarras na música “Yogaberry”, que ainda não contava com conteúdos líricos.

No vídeo enviado, não são mostrados muitos detalhes explícitos quanto às manipulações sonoras. Davi (quem filmou) e Joab (que realiza a gravação de uma guitarra) decidiram filmar em sua maior parte Joab manuseando os equipamentos. Brevemente, ao fim do segundo vídeo, se encontram alguns detalhes rápidos que envolvem a tela de computador e a *timeline*⁴⁷ do *Logic*, e os pedais usados por Joab.



⁴⁷ Do inglês “linha do tempo”, trata-se de uma grade visual onde ficam as *tracks* gravadas.

Imagem 14: Frames do vídeo registrado por Davi e Joab

Dias depois eu e Joab combinamos de conversarmos quando ele estivesse novamente pelo Escritório. Dessa vez ele precisava gravar alguns “detalhes de guitarra”, o que se traduzia em uma espécie de floreios complementares no arranjo da música. Nesse dia, por acaso, Joab decidiu usar sua *internet* 4G para fazermos uma ligação. O resultado foi interessante, embora todo o conteúdo sonoro mediado pelo celular se perdesse em questão de segundos do seu começo, o que acreditou-se dever-se muito aos efeitos processados nos instrumentos, como o *phaser*, efeito que cria modulações a partir da mistura de dois sinais. Mesmo relatando isso e Joab desligando o *phaser*, a interferência prosseguiu. “Paciência”, pensei. Ele foi mostrando alguns pontos de como fazia a captação da guitarra, que naquela ocasião estava em um esquema passando o sinal da seguinte maneira:

guitarra > pedais > amplificador > placa/mesa de som > computador

Joab contou que costumava microfonar o amplificador, passando o microfone para o pré-amplificador. No entanto, isso não estava dando um resultado tão *maneiro* quanto ele queria. Ele também teve a intenção de me mostrar a *timeline* mais detalhadamente dessa vez, comentando o que estava acontecendo na tela do computador.



Imagem 15: Captura de tela da videochamada com Joab

Aí rola aqui esse... tem umas paradas aqui que eu deixei pra descartar isso aqui, que era só guia, mas porra, não é uma parada muito enxuta não. Não tá muito organizado, essa parte de cima aqui são da bateria, as tracks de bateria. Aí que tem até o *phaser* que eu tava te falando.

E o esquema de gravação que eu tô fazendo aqui é esse, assim, tô ligando esse Fender [amplificador] aqui. Tô ligando esse Fender aqui nesse malandro aqui, aí ele sai na mesa. Antes eu tinha pensado "pô vou gravar num esquema de microfone" daí microfonar esse *amp*, assim. Mas assim, eu tinha feito em outro momento mas não ficou um resultado maneiro, né. Aí

eu "ah cara, vou fazer nessa dinâmica que eu achei mais propício, assim". Achei que funcionou melhor. Aí essa guitarra aqui, por exemplo, ficou muito grave. Aí por isso que eu tô tentando gravar um... [dá play no som]

(Joab Régis, D.C. 24/01/22)

Os discursos e os envolvimento percebidos, ainda que em um breve contato no caso da *Economic*, confluem de alguma maneira entre os três casos abordados neste capítulo, quanto às agências das tecnomusicalidades nas práticas sonoro-musicais destes músicos. Como apontou Del Picchia (2015) no caso da produção de discos em estúdios, “dizer que o disco é um agente implica em reconhecer que todos os equipamentos de áudio que um músico consegue adquirir estão agenciando transformações em sua vida” (DEL PICCHIA, 2015, p. 127). É interessante pontuar que a relação entre jovens músicos em busca de uma “identidade autêntica” por meio de produções musicais caseiras e tecnologias sonoras também foi trabalhado etnomusicologicamente por Moehn (2014). No artigo “The Pro Tools Generation: Digital Culture, Liveness, and the New Sincerity in Brazilian Popular Music” (2014), Moehn delimita-se a um recorte de homens brancos e de classe média alta do Rio de Janeiro que fazem parte da chamada cena Nova MPB, surgida na metade dos anos 1990. Segundo o autor, na corrente da transição dos estúdios profissionais das fitas magnéticas para as *digital audio workstation (DAW)*, nome dado aos *softwares* de gravação, *home studios* de músicos de classe média passaram a adquirir cada vez mais o *Pro Tools*, tido como o programa padrão da indústria (MOEHN, 2014, p. 226). Essas novas aquisições, por sua vez, contribuiriam para práticas de produção musical mais diversificadas, ainda que dominadas por um público elitizado.

Nos casos estudados por Moehn, há uma relação peculiar desses jovens músicos com o *Pro Tools*, em que o *software* é manuseado a fim de contrariar seus entendimentos sobre as lógicas do mercado pop. Um dos exemplos trazidos é o da execução musical nas gravações, que se abstém do uso de recursos de edição, como *cortar e colar as tracks*. Outro exemplo é a utilização do *auto-tune*, *plugin* de afinação digital de voz que ficou famoso na voz da cantora Cher na música “Believe

” (1997)⁴⁸. O autor cita sua utilização como efeito estético de ironia, indo contra sua proposta original, como resposta à “ameaça pela autenticidade” da normatização pela indústria fonográfica. Nos dias atuais, quase dez anos após a publicação do artigo de Moehn, o *auto-tune* já é visto e entendido como instrumento sonoro-musical nas produções musicais, caseiras ou não, principalmente em gêneros musicais como o *trap*, que subverteu o *auto-tune* negociando seus recursos de afinação como timbres que compõem parte de seus discursos estético-musicais.

49 .

Fazendo-se presente por via da cultura lo-fi, as práticas de criação estética dos colaboradores vinculam novos e conhecidos arranjos tecnológicos que se desdobram e se aprimoram relacionados a novas aquisições e o aprofundamento de seus conhecimentos no manuseio de suas tecnomusicalidades. As produções sonoro-musicais apresentadas neste capítulo percorrem diferentes caminhos em suas abordagens, ainda que referenciadas por “características lo-fi” territorializadas pela prática e escuta de seus artesãos. É possível analisar, a partir de particularidades temporais e diferentes contextos, inícios de projetos como o caso de GAAX e da *Economic Freedom Fighters* e suas diferenciações tecnológicas que se justificam em condições de acesso à tecnologia com uma diferença de quase dez anos. Outro ponto trazido é visto nos discursos estético-musicais construídos, bem como os termos nativos utilizados (track, rec,...) , supostamente tendem a perdurar mesmo com a evolução e o uso de novas tecnomusicalidades.

Como grupo sonoro, Lê, Felipe, Joab, Davi e Guilherme parecem vivenciar a cultura lo-fi como uma comunidade baseada em valores semelhantes à cultura *indie* (FONAROW, 2006), compartilhando ensinamentos e valores que se expressam nas suas práticas e produções sonoro-musicais destacadamente pela transmissão de conhecimento técnico. Algumas pistas são encontradas nas figurações estéticas de

⁴⁸ Cf. artigo publicado no Portal KondZilla, disponível em:

<<https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-auto-tune>>

⁴⁹ *Idem*. Caso seja de interesse do leitor, há outros artigos sobre os usos do *auto-tune* nas produções musicais a nível nacional e internacional disponíveis nas mídias digitais. Mais informações podem ser lidas em:

<<https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/>> ;

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/auto-tune-virou-instrumento-musical-dez-anos-apos-ter-sua-morte-decretada.shtml>> ; <<https://academiadebeats.com.br/blog/o-que-e-auto-tune/>> ;

suas manifestações, tanto com foco em seus projetos, como na Transfusão Noise. O próximo capítulo trata de abordar diferentes concepções do lo-fi que perpassam a produção sonoro-musical da gravação, entendidas através da performance musical e de elementos sonoros envolvendo o próprio espaço físico do Escritório, um dos locais de gravação dos projetos do coletivo.

4. “OUR NOISE FULL”: *jam* entre territórios lo-fi

4.1. Rastros pandêmicos

Estudar a cultura lo-fi a partir da experiência etnográfica com os colaboradores desta pesquisa fez com que me questionasse: quais poderiam ser as diferentes manifestações desta cultura envolvidas nas vidas e nas práticas sonoro-musicais destes músicos? Ultrapassando os fatores mais evidentes relativos ao tema, vistos em casos como da gravação e produção musical, algumas pistas foram encontradas no trilhar do estudo, antes mesmo do enfoque na fonografia. Esses vestígios apontaram para caminhos possíveis refletidos em outros campos das práticas sonoro-musicais e figurações estético-musicais de Lê Almeida e da Transfusão Noise, por exemplo, em geral envolvendo o próprio espaço físico do Escritório. Uma parte deste capítulo assume o desafio de tecer uma narrativa a fim de congregar os elementos a serem trabalhados ao longo da descrição de uma performance sonoro-musical de Lê Almeida, realizada virtualmente em 2021, tal como uma *jam* entre territórios lo-fi que circundam os músicos colaboradores desta investigação.

Entre os anos de 2020 e 2021, a pandemia ainda propiciava um nível muito crítico em diversos aspectos além do sanitário, como os cenários social, econômico e político. Com a vacinação contra a COVID ainda lenta e gradual, os eventos no Escritório mantiveram-se cessados por um bom período. Como relatado no primeiro capítulo, Lê, Joab e João, responsáveis pelo Escritório, buscaram formas alternativas para honrar os compromissos financeiros da base física da Transfusão para que fosse possível dar continuidade às práticas até mesmo de seus próprios projetos. Ações diversas foram feitas, como a venda de produtos das bandas do coletivo,⁵⁰ tais como camisetas, zines, CDs, Cassetes e até mesmo discos de vinil feitos em parceria com o selo *indie* estadunidense IFB Records ()⁵¹. Além disso,

⁵⁰ É possível ter acesso aos produtos da Transfusão pelo seu site oficial: <https://transfusao.com/shop/>

⁵¹ A IFB Records é um selo DIY sem fins lucrativos de Fort Myers, Florida, fundado em 1998 pelo músico Nevin. Inicialmente criado para lançar as próprias bandas de Nevin, o IFB começou a lançar bandas amigas de forma eventual e hoje atingiu a marca de mais de cem discos lançados de projetos

realizaram-se negociações com prestadoras de serviço e breves incursões por entre as inúmeras performances musicais ocorridas em formato *live streaming* - transmissão ao vivo - nas redes sociais e múltiplas plataformas que se constituíram para este fim a partir do fechamento de teatros, casas de shows, arenas, auditórios, etc, devido à eclosão da pandemia em 2020.

Como apontou Rafael Noleto no artigo “Pandemia de *lives*: sobre covid-19 e música no Brasil” (2020), esse novo movimento - denominado por ele como “*pandemia de lives*” - apresentou traços da situação precária envolvendo músicos e trabalhadores da música no Brasil logo nos primórdios do isolamento social. Os primeiros meses de pandemia apontaram um direcionamento financeiro prioritário a artistas com um considerável prestígio na indústria musical, contando com patrocínios garantidos por grandes marcas e empresas. Por outro lado, artistas sem tanta visibilidade passaram (e não raramente ainda passam, em pleno verão de 2022) por um oceano de incertezas quanto às garantias para viabilizar seu sustento em um período tão delicado, como demonstrado na experiência do Escritório da Transfusão.

Diversos autores, assim como Noleto (2020), tecem críticas sobre a lenta articulação do Governo Federal na elaboração de políticas públicas que solucionassem tais lacunas, no que destaco também o artigo em conjunto de Sandroni *et al.* (2021) e Pires e Janotti Jr. (2021). Os autores apontam para as orientações ideológicas que vão na contramão da ciência, abraçando o negacionismo a fim de “fazer a economia funcionar”, ainda que, no entorno, os estados e municípios viessem aos poucos propondo caminhos atenuantes por meio de editais de apoio emergencial à cultura. A precarização do trabalho musical, como indicam, já ocorria massivamente ao menos desde o Governo Temer em 2016 - administração assumida por via de golpe parlamentar que desestruturou uma série de políticas públicas e fez esforços contra a educação e a cultura - quando do ensaio da extinção do Ministério da Cultura, que viria ocorrer de fato três anos mais tarde no governo seguinte. Durante a pandemia, o enfraquecimento e a

ao redor do globo, construindo diversas redes na cultura *DIY*. Mais informações sobre o IFB em seu site oficial: <http://www.ifbrecords.com/>

desestabilização do mercado cultural levou inúmeros músicos a deixarem de exercerem suas práticas como labor, assim recorrendo de recursos familiares a “rifas, bingos, ‘vaquinhas’ virtuais, realizado vendas de instrumentos musicais e discos, entrega de alimentos por aplicativos e produzindo *lives* (shows online), além de cursos/aulas virtuais” (SANDRONI *et al.*, 2021).

No Escritório, pouquíssimas *lives* foram realizadas entre 2020 e 2021. Com efeito, Lê e Joab relatam que fizeram algumas apresentações utilizando o espaço físico do Gato Negro Pub, bar localizado em São João de Meriti. Esse espaço, de acordo com Lê, é costumeiramente conhecido por ter uma programação mais direcionada à música cover e karaokê, no entanto abrigando performances autorais e firmando uma parceria com algumas bandas da Transfusão em razão de sua frequência no local. Cerca de três noites de apresentações foram feitas em stembro de 2020 no Gato Negro Pub entre Lê Almeida e a *Economic Freedom Fighters*, com transmissões pelo Instagram, mas com abertura ao público “sem muita aglomeração e com todo o cuidado”, podendo “manjar um tanto de fora [do bar]”, como consta na divulgação do evento (figura abaixo). Na época, ainda não estava acompanhando os músicos com fins deste estudo, tendo em minhas lembranças apenas a passagem rápida pelas divulgações no Instagram. Segundo Lê, a aproximação com o bar da Baixada veio em uma comunhão de fatores, como a rotineira presença de Joab na casa de sua companheira, que mora próxima a Lê, e na sua presença efetiva em Vilar dos Teles durante a pandemia.



Imagem 16: Postagem de divulgação da apresentação de Lê Almeida no Gato Negro Pub

Lê me relatou que na mesma época ele estava em casa focado em finalizar seu último disco lançado até então, intitulado “Aulas” (Transfusão Noise Records, 2020). (👉) ⁵² De acordo com Lê, o nome surgiu por causa de amigos que, quando eufóricos, diziam que alguma coisa era “aulas”, também ligando esse termo a um ex-colega de trabalho que o chamava de “Lê Aulas”. Quando pesquisou seu significado, viu que se tratava de um novo termo nativo carioca, o que achou bom para o disco. O vocábulo, por sua vez, expressa “basicamente quando algo é bom”, como aponta Lê. O músico entende a ligação do nome com o processo do disco no sentido de ter sido uma produção mais ágil que o habitual, utilizando materiais sonoros que havia gravado ao longo dos últimos anos e deixado de lado. Para Lê, “foi *aulas* no sentido mais claro da palavra, mais internamente foi onde me apeguei depois que perdi minha mãe, me ajudou muito”; as faixas do disco seguem o fio da temática do luto em um plano geral, ainda que uma parte das canções já existisse.

Tem uma faixa que só coloquei no disco porque lembro que quando gravei, minha mãe, ainda viva, tava no andar de baixo

⁵² Aulas - Lê Almeida (2020). Disponível em <https://transfusaonoiserecords.bandcamp.com/album/aulas>

fazendo comida e eu no quarto gravando, esse tipo de sentimento nunca mais vai acontecer. Pra mim foi um corte de mundo, dali por diante essas coisas. O sentimento com o Oruã em Búzios pra mim já é outro.

(Lê Almeida, D.C. 22/01/22)

“Aulas” foi disponibilizado primeiramente no Bandcamp no natal de 2020. Algumas iniciativas de divulgação vinham sendo realizadas por Lê virtualmente através de seu Instagram - por meio de postagens intercalando seus processos com o contexto de São João de Meriti, mesclando fotos do seu bairro junto às de sua casa quando envolvido em suas práticas.

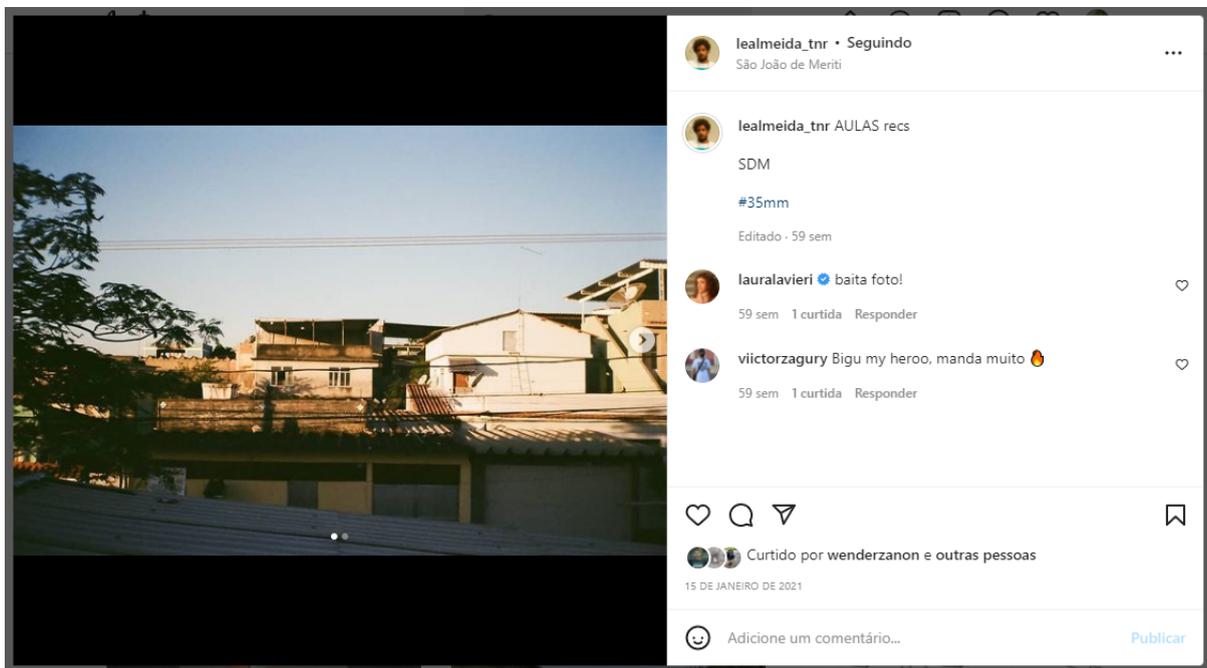


Imagem 17: Foto das gravações de “Aulas” em São João de Meriti. Lê Almeida/Instagram



Imagem 18: Foto com Bigú durante as gravações de “Aulas” em São João de Meriti. Lê Almeida/Instagram

Em função do lançamento do disco “Aulas”, ocorreram algumas ações promocionais na *internet*, único espaço onde Lê vinha performando além do Gato Negro Pub. Um dos projetos mais significativos desse período teria sido a *live* de Lê Almeida para o #MúsicaNoDeck, do SESC Santana (São Paulo, SP) no dia 17 de abril de 2021 (👉). Essa foi uma das primeiras experiências virtuais que pude acompanhar propriamente envolvendo os músicos da Transfusão, suscitando questões que viriam a contribuir no seguimento da pesquisa.

4.2. “Nosso barulho eternamente”

A *live* de Lê Almeida foi produzida no Escritório, com duração de aproximadamente 47 minutos e direção de Jorge Polo, amigo e antigo colaborador dos membros da Transfusão em uma série de produções audiovisuais, tais como

videoclipes e sessões ao vivo (🎤) ⁵³. A realização da *live* se deu graças à venda do show referente ao álbum para o SESC Santana, que tem o costume de receber bandas do circuito independente no mesmo projeto de que Lê participou. Nesse novo formato virtual, as bandas tendem a realizar uma gravação prévia da performance sonoro-musical, caso ocorrido com Lê. Dessa maneira, criou-se uma performance que conta com intervenções visuais, ocorridas a partir da utilização de *chroma key*, técnica de edição na qual o cenário do vídeo é substituído por uma imagem na pós-produção, além de construir uma narrativa do seu princípio ao fim, tal como um filme, que paralelo ao seu enfoque principal, o show, mistura-se com elementos narrativos que fazem parte do conceito do álbum.

A estreia da performance do álbum “Aulas”, com repertório constituído por oito das onze faixas do disco, ocorreu no canal do YouTube do SESC Santana. Há certo tempo, o YouTube possibilita aos criadores de vídeos programarem uma data e hora específica para que ocorra a divulgação em primeira mão em tempo real de seus trabalhos na plataforma. Logo, dispõe-se de uma contagem regressiva para então dar início à transmissão, que pode ser comentada simultaneamente por qualquer usuário através da barra de *chat* localizada adjacente ao vídeo. Posteriormente, as mensagens ali enviadas ficam salvas caso o proprietário do vídeo assim deseje. Assim, cada vez que o vídeo for visto, as falas podem ser relidas no momento exato em que foram postadas, ao passo em que o sistema mostra cada recado no tempo conforme era disponibilizado.

A transmissão começa já com alguns comentários de quatro usuários, que fazem menção de empolgação através de mensagens de apoio. Tem início o vídeo com um movimento de câmera que surge primeiramente focado em uma letra “E” estilizada e colada à parede (imagino que de “Escritório”), passa pela banda, e inicia com a contagem do baterista. Parece haver cerca de duas ou três câmeras no ambiente, uma fixa ao baterista e outras duas que contemplam baixista e

⁵³ Outras realizações para o coletivo dirigidas pelo já citado Jorge Polo se encontram nos canais do YouTube da Transusão e do Escritório, ou a partir dos seguintes links: <https://www.youtube.com/user/noiseboy67/videos>; <https://www.youtube.com/c/Escrit%C3%B3rio/videos>.

guitarristas. Lê toca guitarra e canta; Bigú toca baixo e faz backing vocals; Joab, bateria e também realiza backing vocals; João toca guitarra.

Chama a atenção a silhueta de uma porta ao fundo do plano, utilizada como recurso de chroma key para exibir diversas imagens da natureza, tal como um portal para paisagens. Noto que o chroma também toma conta de outros espaços da sala, a depender do ângulo mostrado. Outros elementos da sala são colocados como adereço além dos próprios componentes habituais do Escritório, tais quais os pôsteres de shows. Esse é o caso do banheiro, que atrás de Lê orna com sua luz vermelha e de certa forma contribui para a sensação de familiaridade ao local.

Uma pessoa de nome Dalila é a que mais comenta até então, fazendo apontamentos sobre a aparência dos músicos e exaltando a apresentação. Outros comentários surgem, como “gastação máxima”, mostrando admiração. Termos nativos são referenciadas ao título do disco, como “aulas” e “aulas cria”. O ambiente virtual, apesar da abstração gerada pelo apelo visual dos códigos textuais, é ampliado quando somado à música e ao vídeo. Posso dizer que no momento me senti como se estivesse naquela mesma sala visualmente pequena, com certo aconchego, complementando o fato de que meus fones estão em um volume significativamente alto para o que costumo ouvir.

(D.C. 10/08/21)

Seeger (2008) aponta em “Etnografia da Música” que à performance musical se atribui uma diversidade de aspectos que correspondem a todos participantes de um evento musical, que devem ser relacionados para a compreensão do som. Dessa maneira, deve ser entendida a transcrição analítica destes eventos, relacionando-se descrições detalhadas e falas de músicos, público e outros envolvidos. Como traz o autor, muitas questões extra-musicais envolvendo o evento podem ser significativas, e, junto aos movimentos dos *performers*, tornam por gerar impressões que irão produzir novas interações, ao que o etnógrafo deve estar atento.

Em território virtual, ao me aliar também aos conhecimentos de etnografia virtual propostos por Kiri Miller (2012), observei nas interações dos participantes

com o som diferentes maneiras que compunham aquele evento, que transcrevia reações reais para o território virtual através de mensagens textuais e *emojis*, demonstrando comportamentos significativos por parte dos espectadores. Miller (2012) comenta a relação de como o real e o virtual atuam de maneira nebulosa, construindo pontes entre si e criando conexões entre pessoas distantes a partir da performance virtual. Assistindo, conversando e/ou interagindo com o vídeo e a aba de chat, curtindo, descurtindo, ou comentando, cada espectador pode tratar de construir uma persona virtual que engaje com o que está sendo transmitido.

Por outro lado, relembro da *live* em questão se tratar de uma performance gravada, o que abriu espaço até mesmo para os próprios músicos trocarem ideias com o público durante a transmissão. Reflito sobre como esse tipo de interação pode oferecer uma aproximação com a *performance esquizofônica* retratada por Miller nos jogos de *Guitar Hero* e *Rock Band*, a exemplo da *live* de Lê. Tal conceito proposto pela autora é visto no entendimento desses jogos virem a inspirar novos modos de participação com a música popular, interseccionando histórias das tecnologias de reprodução sonora, músicos amadores e música popular comercial. Quando há interações entre uma performance gravada e as pessoas que a reproduzem em ambientes domésticos, os jogos digitais como *Guitar Hero* induzem seus jogadores a uma atuação em diferentes escalas, neste caso reconstituindo uma canção gravada ao adicionar uma performance, que, apesar da virtualidade, não atua de forma passiva (MILLER, 2012, p. 12-16). Nos termos da autora,

Embora muitas pessoas tenham descrito a jogabilidade do *Guitar Hero* como "apenas jogando junto" com material pré-gravado, sugiro que seja mais preciso pensar nisso como jogando *entre* - ou seja, jogando na lacuna entre o desempenho virtual e o real.⁵⁴

(MILLER, 2012, p. 16)

De um lado, nos games, os jogadores performam junto a músicas pré-gravadas no papel de guitarristas, baixistas, bateristas e vocalistas. Do outro, na transmissão relatada, os internautas estão exercendo a função do outro lado do

⁵⁴ "While many people described *Guitar Hero* gameplay as "just playing along" with prerecorded material, I suggest that it is more accurate to think of it as playing between - that is, playing in the gap between virtual and actual performance"

palco como espectadores mediados pela *internet*, em especial por construírem juntos um ambiente virtual na “hora exata” (estreia programada) de um show previamente feito. Seriam, portanto, as *lives* pré-gravadas um segmento da performance esquizofônica?

Todos parecem tocar muito concentrados em seus instrumentos, geralmente olhando para baixo ou de olhos fechados, com a exceção de Joab, que varia o olhar entre o surdo, tons e os pratos de bateria para alguma direção além. São mostrados diversos equipamentos de som espalhados, que preenchem a sala. Os músicos se colocam em semicírculo de frente para o baterista. Momentaneamente, Joab aparece na porta do chroma key, como se estivesse fisicamente atrás de seus colegas, o que também ocorre com os outros membros ao serem realizados cortes de câmera. Elogios a isso são feitos pelo público. O vídeo também dá uma dimensão do espaço, que me faz refletir como é possível ficarem entre trinta e cinquenta pessoas juntas neste mesmo local, como foi dito ocorrer em épocas remotas. Ao mesmo tempo, potencializa a imersão no que foi visto anteriormente em fotografias e em outros vídeos de tempos não-pandêmicos.



Imagem 19: #MúsicaNoDeck com Lê Almeida – Captura de tela feita em 05/08/2021

Entre as primeiras canções não são feitos - ou mostrados pela edição - intervalos, sendo já iniciada a próxima música em sequência do término da anterior. Ainda na primeira canção, “Apreço Antigo”, Lê faz um gesto com a guitarra, a puxando de baixo para cima junto ao peito e próxima ao queixo, fazendo slides com a mão esquerda e pressionando a guitarra em alguns momentos. O gesto é repetido logo em seguida, dessa vez modificando sua palhetada de mão direita a fim de gerar movimentos em sincronia com a ação de ligar e desligar um pedal de vibrato. A câmera acentua o gesto e exibe certa sincronia com o toque em pedais de efeito ao mudar o ângulo para os pés de Lê. A ação com a guitarra é repetida por Lê diversas vezes ao longo das demais músicas, denotando uma característica que faz necessária tal gesticulação para atingir sonoridades específicas, não somente um adereço prático.

Assim como em “Apreço Antigo”, a maioria das canções possui longas seções de jam instrumental. Nesse meio tempo, comentários são feitos no chat por pessoas que se identificam como de fora do Rio e até mesmo do Brasil, surgindo mensagens em inglês que são respondidas entre si por outros usuários dentro do chat público. O emoji mais utilizado até então é o de coração. Esse tipo de conteúdo sugere demonstrar muito carinho e apreço do público virtual pelos músicos, pela

música tocada, pela equipe audiovisual, e pelo Escritório, dando indícios de serem até mesmo amigos próximos além de admiradores.

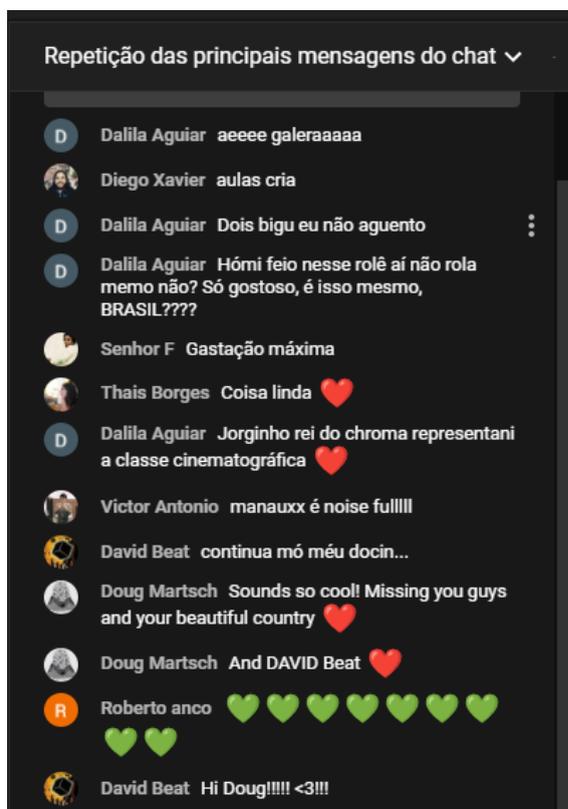


Imagem 20: Repetição das principais mensagens do chat – YouTube - Acesso em 06/08/2021

(D.C. 10/08/21)

A exemplo do que foi levantado anteriormente a partir de Miller (2012), o comentário “manauxx é noise fullllllllll”, do internauta sob a alcunha de Victor Antonio, apresenta uma relação de interação entre pessoas dispersas (nesse caso geograficamente) e identificadas com a cultura lo-fi da Transfusão e do Escritório, representada naquele momento por meio de Lê, seus companheiros de banda, a performance musical, os realizadores audiovisuais, o local, o contexto da apresentação. A fala de Victor apresenta uma ligação direta com o lema “*Our NOISE Full*”, selado pela Transfusão Noise em suas publicações. A forma de tradução colocada pelos colaboradores é entendida como “nosso barulho eternamente”, ao passo em que o termo *full* (no literal, “cheio”, “completo”) incorpora um novo significado e interpretação na língua portuguesa. Não é difícil abrir

qualquer página na *internet* relacionada à Transfusão sem se deparar com essa frase ao fim de alguma mensagem nas redes ou ficha técnica de lançamentos.

Pensar sobre isso me fez retomar algumas audições, refletindo: que relações e aproximações teriam essa e outras figurações com os discursos estético-musicais, bem como políticos, da Transfusão como coletivo? Algo próximo foi visto em um dos casos relatados no capítulo anterior, em relação aos processos de Felipe no primeiro disco do GAAX. Contemporâneo ao “EXPerimental Gospel Sessions”, a Transfusão Noise organizou e disponibilizou uma compilação reunindo um recorte de 15 faixas com bandas lançadas pelo selo até o momento daquela publicação, em março de 2014. A playlist tem o nome de “Our Noise Full (Understand the Transfusão Noise Records)” (👉) ⁵⁵, com a tradução literal indicando desempenhar a função de compreender o que era a Transfusão Noise Records naquela época.

Ao exercitar a escuta por meio da compilação da Transfusão, noto algumas características semelhantes com as texturas das músicas do GAAX, que se faz presente na coletânea com a faixa “Mudança”. Pesquisando as fichas técnicas de cada trabalho, notei que uma quantidade significativa das canções foi gravada por Lê entre 2009 e 2014, período em que ele havia contado ter utilizado equipamentos como a Tascam e a mesa de som presenteadas pelos irmãos Casaes. Essa proximidade de aparelhagem eletrônica traz indícios de um *ethos* que transversaliza agentes humanos e tecnológicos, o que Lê também reflete a partir do desenvolvimento de uma cena focada na criação sonora com o uso da fita cassete, por sua vez chamando a atenção de bandas de renome no cenário independente, como o Autoramas⁵⁶. Essa prática, segundo Lê, acabou por ajudá-lo a aprimorar sua performance em níveis técnicos ao gravar cada vez mais e mais bandas.

Na real eu acho que em algum momento no Escritório eu consegui gravar um tanto de gente... que na real queria um tipo de som específico, acho que mais cheio, não sei. Foi interessante gravar o Autoramas, por exemplo, que eu curti o som e tipo, nunca imaginei que um dia ia gravar eles.

⁵⁵ Compilação disponível em: <https://soundcloud.com/transfusaonoiserecords/sets/our-noise-full>
Acesso em: 10/03/22.

⁵⁶ Banda de rock formada no Rio de Janeiro em 1998, que conta com composições gravadas em parceria com nomes consagrados do rock brasileiro canônico, como o Raimundos.

Aí tipo, gravei no Escritório e de um jeito até mais primitivo do que eu gravava umas parada minha, e... sei lá, ficou legal o resultado. Teve um certo momento que eu fiz um projeto que eu chamava Cassete Club, foi tipo, gravava umas duas faixas de uma banda que, ou era do Rio, ou tava passando de viagem pelo Rio. Gravava duas faixas dessa banda no cassete, digitalizava, terminava a faixa e depois subia no SoundCloud com uma capa de colagem que eu chamava alguém pra fazer. Aí eu fiz uns dezesseis ou dezessete volumes disso, era tipo uma faixa cada volume. Aí o resultado é maneiro que tipo, dá pra sacar um certo progresso na minha habilidade de gravar com a mesa.

Foi tipo, acho que eu usei duas mesas diferentes ao longo desse tempo, acho que passou uns dois anos desse negócio. Aí tipo me dava mó aprendizado na fita, de gravar em fita, de gravar em cassete. Foi uma escola. Acho que isso também era uma onda do Escritório, aproveitar um espaço que rola show e gravar muita coisa. Gravei muitos shows em fita cassete. Tenho uma enorme quantidade de shows gravado.

(Lê Almeida, D.C. 20/10/21)

Ao lembrarmos o caso de GAAX, temos o ruído sinalizado como elemento negociado pelo músico junto às suas tecnomusicalidades e o lo-fi, constituindo formas de resistência a normatividades hegemônicas a partir de sua prática sonoro-musical. O lema “*Our NOISE Full*”, da mesma maneira, parece compreender esses processos e discursos instituídos na trajetória da Transusão e posteriormente do Escritório. De acordo com Lê, a expressão em inglês surgiu nas artes de seu amigo Raoní Redni (👉) ⁵⁷, também cria da Baixada. “Amigo de longa data, acabou virando um lema a partir de algum momento, deu força”.

Em diálogo com as definições etnomusicológicas de ruído compiladas por Novak (2015, p. 126-131) no verbete *Noise*, conforme já visto no capítulo três por meio dos discursos *estéticos* (que o apartam da categoria música), e de *circulações sociais* (como marcador de diferença no rompimento de normatividades), há uma afinidade do ruído com o que foi observado nas práticas sonoro-musicais de GAAX em seu álbum “EXPerimental Gospel Sessions”, caracterizando atos de resistência

⁵⁷ Mais sobre o artista da perifa em <https://raonidfreitas.wixsite.com/raoniredni>. Acesso em: 10/03/22

em seus discursos estético-musicais. É interessante como, ao pensar isso, vemos Lê contando que mesmo quando uma banda com certa representatividade na indústria busca um “som específico”, com sua liberdade de produção ele trata por aprofundar práticas por ele consideradas “ainda mais primitivas”, corroborando com a ideia de subversão à lógica de mercado.

Apesar de uma característica eminente do Escritório ser a prática da gravação lo-fi, que já foi explorada em sessões ao vivo em outros anos ao misturar vídeo e registros em fita cassete (nas chamadas “Sessões de Cerão”  ⁵⁸), confesso a essa altura não saber diferenciar se a live teve seu áudio feito em equipamento analógico ou digital, bem como a qualidade destes. Isso porque a estética sonora da banda já parece ir em direção ao lo-fi antes mesmo de passar por outras tecnologias. A voz se encontra emaranhada ao instrumental, munida de efeitos ruidosos e muito delay⁵⁹. Enquanto isso, os demais componentes soam com alta intensidade, da mesma forma, com muitos efeitos seguindo a linha de ecos e delays. A bateria tem o seu timbre definido com o auxílio de tecidos, que comprimem as peles de seus tambores e apresentam uma característica sonora mais “seca”. Outra ideia que o registro traz é que os músicos estão tocando e se ouvindo diretamente em caixas de som, fugindo à ideia geralmente utilizada nesse tipo de material que se mistura ao uso de fones de ouvido como retorno.

Por volta dos 21 minutos de vídeo, a banda dá lugar a um monólogo de Lê. Ele aparece em uma sacada e, falando ao microfone processado por efeitos sonoros, Lê relata brevemente sobre o disco, que foi gravado em meio ao confinamento da pandemia e ressalta um luto vivido durante este processo. Seguido a isso, pela primeira vez é mostrado nitidamente um gravador analógico de fita cassete. O gravador está ligado, mas ainda assim não é explícito se é o mesmo a registrar a sessão, pois não mostra cabos conectados, além da tomada. Ao fundo, uma paisagem sonora é criada por timbres, efeitos e sons que sugerem ser de pássaros, enquanto Lê é mostrado em alternância à rua onde está o Escritório.

⁵⁸ Lê Almeida - Correscondido (Sessões de Cerão do Escritório #4) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=48bgTWREMy0> Acesso em: 03/09/21.

⁵⁹ Como sugere a tradução do nome, o delay é um efeito que trabalha com atraso do som na reprodução do que é tocado, podendo ser manipulado de formas a variar tempo e criando ecos e camadas sonoras.

4.3. Entre outros lo-fi's

Ao conversar com Lê posteriormente, perguntei a ele sobre a forma que teria sido gravada esta *live*. Seu relato segue o fio dos envolvimento da Transfusão com as gravações e o lo-fi, algo expressado por ele como já sendo até mesmo “espontâneo” de suas práticas, no sentido de haver um uso tão recorrente a ponto de constituir uma presença lógica. A fita cassete assume um papel fundamental na formulação da identidade sonoro-musical das bandas da Transfusão, se estendendo por sua vasta produção. No livro “*Japanoise*” (2013), David Novak trabalha a variedade de sentidos atribuídos ao Noise para sons, lugares, tempos e pessoas, a partir do estudo da prática sonoro-performática homônima, que é realizada principalmente entre o Japão e os Estados Unidos. Segundo o autor, o *Japanoise*, se popularizou a partir dos anos 1980 por meio das fitas cassete, como representante de uma cena global forjada na *circulação*, por sua vez utilizada para caracterizar relações interculturais, passos de migração, formas estéticas e expressivas, como também ideologias e imaginários de globalização cultural. Reconhece-se, a partir do relato de Lê, os efeitos da relação entre o conceito de circulação e a fita cassete no que tange à presença da mídia sonora ser recorrente em sua vida, alimentando seus recursos criativos na hora de produzir novos arranjos sonoro-musicais.

Por outro lado, a Transfusão Noise não se utiliza *somente* de fitas cassete para se difundir entre as cenas independentes, aproveitando principalmente recursos como a *internet* para criar pontes e conectar públicos. Isso pode refletir práticas particulares tanto do contexto de periferia do Rio de Janeiro, como da América Latina, visto que Novak centraliza seu enfoque entre o Japão e os Estados Unidos. Em reflexo a isso e também ao lo-fi, podemos pensar esses movimentos em paralelo ao que traz Marcos Napolitano (2014) em “Activists, Playboys and Hippies:

Musical Movements of Brazilian Youth in the 1960s”. Neste artigo, o autor aponta que a década de 1960 no Brasil trouxe movimentos fundantes para a construção do que é ser jovem no país, algo figurado principalmente no estudante universitário de classe média e que acabou por afastar e estigmatizar parte da juventude periférica. Isso poderia ser visto como algo relacionado entre o lo-fi surgido na década de 1980 e os músicos da Transfusão, principalmente quando Lê aponta ver o lo-fi atualmente mais como um rótulo “que vem do passado” (fala trazida no capítulo três).

Eu acho que tem um pouco disso. A gente sempre foi envolvido com gravação, tanto eu, o João, Bigú e Joab, o Escritório, essas coisas. Então uma parada como essa, tipo... era só uma questão de dar uma textura a mais. Essa parte até da fita, eu tocando ali sozinho, pra ter um som diferente nesse momento, já que esse momento é em outro lugar. Eu consigo tirar um som até mais limpo, acho que ia ser maneiro essa onda. Foi um pouco mais pensando nisso, tipo assim. Esses elementos lo-fi acabam acontecendo por, sei lá, meio espontâneo assim, uma sacada... Até a parada do... não sei, não lembro, o depoimento que eu tinha dado lá acho que eu tinha feito em fita cassete, mas eu não lembro de ter usado.

Ali a meio que a gente tem... é tipo um parque, a gente tem um monte de equipamento, um monte de... umas maluquice pra usar. E a maioria delas tem a ver com fita cassete. Tipo, *estranhamente*. Lá em Búzios eu tenho caixas e caixas de umas fita cassete que eu achei na rua uma noite com o Joãozinho, que era de uma mulher. Tem muita coisa doida de som, e muita coisa eu já usei em disco. Aqui em casa tem um tanto de fita também, umas fita que eu achei em viagem com o *Built to Spill*. Eu tenho muita fita cassete, é o alimento, sei lá, de onde eu mais consigo tirar som, se eu quiser. Tenho muita. E aí acaba, sei lá, esse elemento da fita cassete, ele é muito... ele vai acabar sendo muito espontâneo e natural pra mim a vida inteira, eu acho.

Sobre a relação do lo-fi com a fita cassete e tecnologias mais recentes, Lê comenta:

Tem uma textura, né. Uma parada que hoje em dia você usa um *plugin*, uma parada que vai fazer você ter aquele som. Mas aquele som existe de uma outra maneira, um pouco mais primitivo, mas uma maneira como ele sempre existiu.

(Lê Almeida, D.C. 20/10/21)



Imagem 21: Postagem de Lê Almeida após uma de suas manipulações sonoras com fita cassete, no ano de 2018. Lê Almeida/Instagram

Outras reflexões sobre as construções do que é ser/o que é lo-fi atualmente e na sua vivência também foram trazidas por Felipe e Davi em suas falas. Para eles, há uma divergência no termo desde o surgimento do lofi hip hop. Como situado brevemente em nota no primeiro capítulo, o lofi hip hop é uma manifestação sonora que liga elementos como a baixa fidelidade e o espírito *Do It Yourself* em comunhão com beats, samplers de gêneros como *jazz* e *bossa nova* e técnicas de produção como *looping* e o *scratching*. (LANDARINI, 2021, p. 4)

O lofi hip hop está nas mais diversas plataformas de *streaming*, com foco em rádios lo-fi que são encontradas *lives* intermitentes do YouTube, seu local principal, em transmissões 24 horas por dia, 7 dias por semana (LANDARINI, 2021, p. 2). Esse tipo de manifestação sonora tornou-se muito popular nos últimos anos, dedicando-se como trilha sonora para relaxamento e estudos, nos tempos mais recentes também vistos como base musical para *rappers* e *MCs*. Para músicos como Felipe, além das características e discursos sonoro-musicais distintos, há uma relação conflituosa em sua prática com o lo-fi em questão, que os distancia do lofi

hip hop vista na *intenção* de soar lo-fi, por sua vez estando ligado também às suas condições sociais.

Cara, eu acho engraçado, tá ligado? Porque tipo assim, quando a gente tava fazendo esse trampo lo-fi, a gente não ficava "pensando muito lo-fi". A gente *entendia*, lo-fi, sim. Porque tinha esse lance de hi-fi, sempre tinha os disco "hi-fi" não sei o que lá, e a gente tava fazendo um bagulho "lo-fi". Então tipo, eu me identifico com o que eu faço, até o trampo do *rap* também, com esse termo. Mas eu não me identifico, que nem agora, uma coisa que surgiu há poucos anos esse bagulho de... *beat lo-fi*.

Tem um bagulho que eu acho que é muito doido, é isso, *beat lo-fi*, eu não consegui entender (risos). Quando eu falo de lo-fi pra alguém a galera fala "ah, to ligado, negócio de *beat lo-fi*". Ah galera tipo assim... (risos). A galera *não sabe* o que é lo-fi, eles acham que lo-fi é um *beat lo-fi*, que ouvem no YouTube e o caralho, mas a galera hoje não entende o que é uma *gravação lo-fi*. Como você tá estudando e vendo, tá ligado.

Como foi com *Guided by Voices*, nem falo no Brasil cara, porque algumas coisas são lo-fi, mas a intenção não era ser lo-fi. A intenção de muitas gravações eram ser perfeitas, então... e a nossa intenção... a gente sabia que ia sair lo-fi, porque a gente não tinha recurso pra fazer um bagulho *tal*, mas a gente sempre focou em ser o mais sincero possível no trampo. Então acho que no mais foi esse foco, eu me identifico e ao mesmo tempo não me identifico porque não é uma coisa de propósito, não é um bagulho "ah quero fazer um som lo-fi". Tipo assim, "tenho dinheiro pra caralho; sou rico; tenho uma condição boa. Vou gravar lo-fi pra dar uma textura mais *vintage* no bagulho". A gente gravava aquilo ali porque era o que a gente tinha de recurso, tá ligado. Então acho que hoje em dia tá muito separado essa parada de lo-fi. Eu acho estranho agora ouvir isso. Tá ligado?

(Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

Falas como a de Felipe, somadas ao conjunto de vozes que debate sobre o lo-fi no presente estudo, podem ajudar a dialogar com as interpretações sobre o lofi hip hop avançadas em artigos como o "Beats to Relax/Study To: Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop", de Emma Winston e Laurence Saywood (2019). Mencionada como uma investigação na época ainda introdutória pela temática recente, os pesquisadores realizaram observação participante em seções de bate papo e comentários de diversos canais de transmissão de rádios lofi hip hop para estudos e relaxamento. Segundo narram, a maior parte das interações era feita por

uma audiência global de estudantes de escolas e universitários, que por sua vez poderiam estar utilizando as manifestações sonoras ali reunidas com os fins funcionais propostos, bem como encontrando suporte emocional nas interações (WINSTON; SAYWOOD, 2019, p. 41).

Winston e Saywood definem o lofi hip hop como um gênero musical que denota uma relação complexa e contraditória com o passado e a nostalgia. A partir de associações feitas entre as relações mediadas e a recepção do som dada pelos participantes dos *chats*, os autores alegam que o lofi hip hop se mostra como um produto do capitalismo tardio, confeccionando timbres e paisagens em busca de sensações de nostalgia a fim de conforto e relaxamento. O lofi hip hop, como apontam os autores,

É simultaneamente um produto e uma fuga das pressões socioeconômicas; seu significado deriva tanto da fantasia quanto da realidade, engajadas com igual sinceridade; é vivido sozinho, mas usado como um meio de cuidado e conexão interpessoal; ambos reconhecem a perda de um passado nunca experimentado ou conhecido, e mergulha de maneira reconfortante nesse passado e em sua perda, reformulando-o no presente em vez de usá-lo para criticar conscientemente tal presente.⁶⁰

(WINSTON; SAYWOOD, 2019, p. 51)

Em contraponto, o lo-fi visto nas manifestações sonoro-musicais da Transfusão manipula tecnomusicalidades nostálgicas (como o gravador portátil de fita cassete) em prol de suprir uma necessidade tecnológica causada pelos contextos sócio-econômicos dos músicos. É importante ressaltar que associações ao uso de tecnologias por músicos da periferia podem ser vistos no Brasil em casos como no Rap, Funk e Tecnobrega (e.g. FONTANARI, 2014; GUERREIRO DO AMARAL, 2009; NORBERTO, 2020). No entanto, suponho que o *indie/rock* alternativo designe tantos “enfrentamentos” à categorização do lo-fi em razão de ser

⁶⁰ “It is both a product of and an escape from socioeconomic pressures; its meaning is derived from both fantasy and reality, engaged in with equal sincerity; it is experienced alone, but used as a means of interpersonal care and connection; it both acknowledges the loss of a past never experienced or known, and immerses itself comfortably in that past and its loss, repurposing it within the present rather than using it to self-consciously critique that present.”

constituído em sua célula majoritária por pessoas jovens, brancas, de classe média e associado à alta cultura (cf. HIBBETT, 2005). Lê pontua:

Um pouco do nicho *indie rock* no Rio de Janeiro sempre foi um pouco mais voltado pra Zona Sul [área de classe média do Rio], né. Tipo, era um pouco específico. Acho até que o Oruã como um todo nunca foi *indie* pra esse lado, um pouco de uma bagunça meio esquisita, meio macumbeira, estranha. Mas ali no centro tipo, tem essa mistura de galera diferente.

(Lê Almeida, D.C. 08/10/21)

Após o momento reflexivo, a banda retorna ao centro das atenções. Neste mesmo instante, ainda é curiosa a presença de um dos músicos no chat. O baixista Bigú parece realizar não somente uma autoavaliação, como apontar uma satisfação geral ao comentar “tá o creme”. A música “Imaculada” é a escolhida para prosseguir, descarregando uma dose de energia em contraponto à melancolia anteposta através de uma música com uma levada característica do punk rock. A nova sequência em si apresenta um caráter mais enérgico e de presença que as músicas tocadas antes, com destaque para alguns momentos de confluência da banda em trechos de longas convenções e coros que ocorrem pela primeira vez desde o início da performance. Junto a isso, o público virtual exalta a presença dos músicos na performance, em especial durante a música “Luar Crescente” e “Amarração” – esta sendo a penúltima e mais longa do repertório, com mais de 10 minutos de duração.

“Amarração” me soa como o ponto alto da apresentação até aqui, especialmente ao refletir sobre as interações do chat em paralelo ao entrosamento da banda. Na representação visual, isso ainda é reforçado através de imagens frenéticas com cores saturadas e que borram sentidos concretos do que poderiam ser. A canção alterna entre sessões contínuas de instrumental e um coro, como citado. Sua letra expressa:

AMARRAÇÃO (👁)

(Lê Almeida)

Desde pequeno indiferente (desde pequeno)
Só me ensinaram o que era amor (só me ensinaram)
Desde pequeno indiferente (desde pequeno)
Só me ensinaram o que era amor (só me ensinaram)

Me fez sonhar, me fez voar
Olhar pra frente e caminhar
Me fez sonhar, me fez voar
Olhar pra frente e caminhar

A letra de “Amarração”, à primeira vista, parece uma ode à infância e a pessoas queridas pelo autor que o ajudaram a ir atrás de seus sonhos, o que podemos interpretar ter relação com seus pais dentro do contexto relatado por Lê. Esse tipo de temática já foi levantada quando falamos sobre o território de significação da espiritualidade vista em Daniel Johnston e GAAX. Lembrando parte da história do disco “Aulas”, o álbum teve considerável parcela de seu processo realizado na casa de Lê em Vilar dos Teles.

Ao traçarmos um paralelo junto à trajetória discográfica de Lê Almeida (👁️) ⁶¹, é notável uma distinção sonora e temática entre os três primeiros álbuns gravados em Vilar dos Teles em comparação aos outros três feitos no Escritório, que apresentam uma fronteira temporal marcada pela fundação da base em 2013. Os discos de Lê Almeida gravados em Vilar dos Teles foram “REVI” (2009), “Mono Maçã” (2011) e “Pré-Ambulatório” (2012). Já no Escritório, o músico produziu “Paraleloplasmos” (2014), “Mantra Happening” (2016) e “Todas As Brisas” (2016). Entre o lançamento deste último álbum e “Aulas”, houve o lançamento de “Amenidades” (2018), compilação de gravações que ficaram de fora dos discos e pertencem às duas “eras” citadas.

⁶¹ A discografia completa de Lê Almeida está disponível no Bandcamp do músico: <https://lealmeida.bandcamp.com/> Acesso em: 10/03/22.

Diferenciações em perspectivas sonoras entre os períodos em Vilar e no Escritório podem ser percebidas nas características das gravações. O primeiro disco gravado em Vilar é “REVI”, também o álbum que introduziu Lê na gravação em fita cassete ao utilizar os aparelhos sonoros que ganhou de João e Paulo Casaes, como visto anteriormente. Um exemplo próximo de utilização da gravadora portátil Tascam neste trabalho é o de GAAX, que, ao refletirmos em paralelo com o primeiro álbum de Lê, apresenta características sonoras que se assemelham, como o timbre de voz distorcido pelo processamento da fita, e o chiado de eletricidade produzido pelo amplificador de guitarra. Meu exercício de escuta das canções, aliado aos relatos dos músicos, traz um panorama de que não somente as sonoridades produzidas por Lê passam a cada disco a assumir uma textura mais “limpa” por conta de uma melhoria em seus equipamentos sonoros, algo apontado por Lê no capítulo três, mas também se adequam ao nível de prática adquirido ao longo dos anos, como ele mesmo narra ao falar sobre o Cassete Club na presente seção.

A recorrência de temas cotidianos e correntes na sua vida é notável na divisão entre Vilar/Escritório, semelhante ao relatado por Felipe em seu processo próprio, destaque que pode ser realçado nas estruturas de curta duração e textos com poucos versos. Trago como exemplo a música “Compilação de Setembro”, do gênero *indie rock*:

Compilação de Setembro  ⁶²

(Lê Almeida)

Andei

Foi tudo estranho como eu quis

Mas sua cabeça é tão complicadíssima

Você nem mesmo entra no clima

Partindo pros melhores dias a vir

⁶² Compilação de Setembro - Lê Almeida (2011) - Disponível em <https://lealmeida.bandcamp.com/track/compila-o-de-setembro>

Ao longo de trinta segundos, “Compilação de Setembro” apresenta instrumental feito por um violão de aço, acompanhado de uma guitarra aguda e distorcida que toca um *riff* junto à voz, também distorcida e em intensidade próxima a dos demais instrumentos, compondo uma espécie de canção-paisagem sonora. A letra sugere reflexão sobre um desentendimento (“foi tudo estranho como eu quis / mas sua cabeça é tão complicadíssima), uma falta de sintonia alheia (“você nem mesmo entra no clima”) que no entanto não gera abalos pois se está “partindo pros melhores dias a vir”, bem como um conflito diário que é rapidamente superado, tal como a curta extensão da canção.

Gravando no Escritório, as canções de Lê passaram a assumir temáticas aprofundadas e reflexivas, como no disco “Mantra Happening” e “Todas As Brisas” (2016). Do contrário à rápida reflexão que resultou em uma canção de curta duração em “Mono Maçã” (2011), as músicas nestes discos constroem atmosferas de repetição e longa extensão. No caso do “Mantra Happening” - disco que mistura o *indie rock* já feito por Lê com elementos experimentais de rock psicodélico que lembram o rock progressivo - o compositor recorre a temas voltados à espiritualidade, como a “Oração de Noite Cheia”, canção que possui mais de quinze minutos de duração. Lê, dessa vez, conta com seus comparsas da Transfusão tocando junto, sendo a mesma formação da *live* de “Aulas”: Lê na guitarra e voz, Bigú no baixo, João na guitarra e Joab na bateria. “Oração” começa com os instrumentos progredindo juntos em intensidade durante seus primeiros sete minutos, quando são cantados os versos do início ao fim sem repetições. Na segunda metade, em um corte repentino se inicia uma nova seção instrumental protagonizada por improvisos das duas guitarras presentes, enquanto bateria e baixo, unidos, realizam variações e convenções em diálogo com os demais instrumentos.

A letra de “Oração” revela traços de uma prece noturna, uma conversa com um ser superior, neste caso denominado “Deus” e “Pai”, em uma linguagem que mistura o sacro com o coloquial, a exemplo dos versos “Deus do alto encanto / Pai dos bons esquemas”. Tecendo relações com o contexto da vida de Lê, na época, há cerca de três anos no Escritório, que passava por adversidades financeiras, reflito

se haveria uma ligação da “Oração de Noite Cheia” com os corres e preocupações de manter a sustentação da base da Transfusão (“breus de emaranhar / pós entardecer / faz meu caminhar / pra nós se desprender”), que seja protegida pela entidade para “o canto unificado ser”, uma das justificativas para o uso do jogo de linguagem ser empregado.

Oração de Noite Cheia (👁️) ⁶³

(Lê Almeida)

Breus de emaranhar

Pós entardecer

Faz meu caminhar

Pra nós se desprender

Deus do alto encanto

Pai dos bons esquemas

Trás aqui pra nós

O desandar dos anjos

Pra lua clarear meu bem

E andar do mesmo lado

O canto unificado ser

E emaranhar nos breus

Lê conta que, por outro lado, com o Oruã, há um enfoque em “escrever mais sério”, relatando escrever mais sobre a rua, “sobre estar na rua”. Como trazido pelo músico, antes da fundação do Escritório seus discos eram produzidos em sua casa, assim como muitos vieram a ser feitos no Escritório desde 2013. Os trânsitos proporcionados pela pandemia (ou a falta deles) fizeram com que Lê estivesse mais

⁶³ Oração de Noite Cheia - Lê Almeida (2016) - Disponível em <https://lealmeida.bandcamp.com/track/ora-o-de-noite-cheia>.

uma vez em casa para trabalhar em seu novo disco. Pensando nos casos de Johnston e GAAX, me questionei se haveria e quais seriam as relações da reclusão nas temáticas abordadas em “Aulas”. Ao conversar com Lê, ele relatou sobre o disco como um todo o fazer lembrar da Baixada, “a volta pra casa depois de uma viagem longa”.

A última faixa, “Goodbye Aulas”, é iniciada por mais uma intervenção de Lê. Gravada em um instante separado e utilizando o mesmo gravador cassete mostrado anteriormente, Lê introduz a música ao cantar sentado sob um amplificador, tocando sozinho uma guitarra diferente da usada até então. Após a breve introdução, a música é sincronizada em áudio e vídeo para que entre junto a gravação feita com banda. Neste momento é perceptível certa diferença entre as texturas sonoras dos registros, abrindo a hipótese de que tenham sido gravados em diferentes dispositivos. Ao fim da música, uma fita é tirada do gravador, ilustrando o fim da sessão, e são mostrados mais uma vez as ambientações do Escritório e da rua da Constituição no centro do Rio. Lê aparece manuseando diversas fitas cassete e o mesmo gravador. Encaminha-se, então, para uma sucessão de imagens urbanas do Rio de Janeiro sob a trilha do que seriam colagens feitas em fita somadas a um improviso de guitarra. A transmissão se encerra com cenas de rapazes circulando em torno de um terreno pedregoso durante a noite, semelhante a um filme de ficção científica. A identidade destes é revelada ao fim, sendo Lê e os meninos da banda, que aparecem após serem acesas duas velas. Por fim, aparecem seus rostos iluminados por lanternas e uma dedicatória é colocada “com amor a Sonia e Antonio” - nomes dos pais de Lê, a quem o luto abordado no filme é referido.

Neste capítulo, busquei descrever e comentar elementos de constituição da cultura lo-fi que vão além da gravação caseira, já apresentada no capítulo três, a partir da experiência etnográfica virtual (MILLER, 2012). Abordando figurações estético-musicais e políticas mais repertórios, tecemos falas nativas sobre os territórios lo-fi encontrados a partir de suas manifestações sonoro-musicais por meio da observação da performance em formato *live* de Lê Almeida, realizada em abril de 2021. As questões vistas trazem a reflexão por parte dos músicos sobre o lo-fi ser de certa forma “espontâneo” - conforme o sentido atribuído pelos músicos,

contextualizado anteriormente - em suas práticas sonoro-musicais como um todo, e a fita cassete contribuir nas movimentações de suas criações, no que constitui associações às teses sobre circulação sonora apontadas por Novak (2013) no *Japanoise*.

Em geral, por assumirem a utilização de recursos como a fita cassete por conta de necessidade, precariedade, os músicos apontam a implicação de uma sonoridade específica atrelada ao “rótulo de lo-fi”. Algumas observações se dão sobre aproximações temáticas e estéticas transversalizadas pelo lo-fi nas produções sonoro-musicais da Transfusão Noise Records, como nas proximidades tecnomusicais que constituem o universo da cultura lo-fi. Por outro lado, viram-se também questões conflituosas sobre a categoria nativa lo-fi, surgidas a partir da criação do movimento sonoro denominado lofi hip hop (LANDARINI, 2021; WINSTON; SAYWOOD, 2019), que proveria um contraponto ao proposto no trabalho dos músicos da Transfusão.

REFLEXÕES FINAIS

Encontrei muitos desafios desde a decisão em dar continuidade nos estudos sobre a cultura do lo-fi, interesse que se efetivou em 2019 ao final da minha graduação em Música Popular na UFRGS. A começar pela missão de entender qual posição eu ocupava neste contexto de múltiplos significados e vivências, refletindo sobre circunstâncias de privilégio tecnológico, educacional, de oportunidades. Exercitar a tentativa de um pensamento fora da bolha, principalmente por meio da Etnomusicologia, gerou trânsitos que me fizeram ir e voltar à minha prática, circulando por diferentes universos e visões de mundo entre pessoas a lidar de maneiras distintas com suas práticas sonoro-musicais. Da mesma forma, fez eu *pegar a visão* de como muitos papéis em que estava inserido possuíam características excludentes.

A pandemia de COVID, obstáculo imposto pelas condições da vida globalizada e acentuado pela tirania daqueles que regem os caminhos da nação, se viu antagonista nos seus primeiros vestígios. Quando não havia nem ao menos estreado no campo de investigação, já me vi exigido a meditar sobre como seriam os passos dentro de uma conjuntura ainda nebulosa e sem prazo de validade. Ademais, dentro disso, a delicada tarefa de encontrar pessoas dispostas a colaborar com uma pesquisa acadêmica junto a suas vidas cotidianas, que provavelmente estariam passando por tribulações ainda maiores, como foi constatado tanto na vivência, como pela literatura.

Ainda que a mudança para o campo virtual tenha ocasionado em novos contatos que se firmaram em novas afinidades e amizades com os interlocutores, longe do pensado na aurora da proposta de pesquisa, penso ser pertinente destacar criticamente as dificuldades vivenciadas nestes tempos de exceção. Como na reflexão trazida pelo líder e pensador indígena Ailton Krenak na Festa Literária Internacional de Paraty de 2021⁶⁴, “a epidemia não vem para ensinar, mas para

⁶⁴ Cf. O Povo em 06/12/21. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2021/12/06/ailton-krenak-sobre-covid-19-nao-vem-para-ensinar-mas-para-matar.html>. Acesso em: 17/03/22.

matar. Não sei de onde vem essa mentalidade branca de que o sofrimento ensina alguma coisa”. Por mais que ocorresse uma pausa momentânea para uma tentativa de contenção do Coronavírus, muito se viu as populações mais vulneráveis tendo que voltar ao trabalho presencial precariamente para manter seu sustento logo nas primeiras semanas. Outra situação de dificuldades vivenciadas se viu nos prejuízos à saúde mental e física causadas em um modo geral no perdurar do isolamento social. Realizar um estudo etnográfico virtual sob o ritmo da pandemia também transpassou algumas dessas dificuldades, muitas vezes exigindo um esforço mútuo para que o trabalho prosseguisse.

Ao pensar como abordar etnograficamente as experiências culturais de Lê Almeida, GAAX e dos rapazes da *Economic Freedom Fighters*, músicos negros da periferia do Rio de Janeiro, busquei estruturar um plano teórico-metodológico que privilegiasse as visões e categorias nativas destes músicos, construindo um texto dialógico à luz da Etnomusicologia e de suas reflexões contemporâneas. Considerando um panorama das pesquisas acadêmicas sobre o lo-fi, advindas de diferentes áreas de conhecimento, elementos como contextualização social e a própria dialogia na investigação das manipulações dos artesanatos sonoro-musicais muitas vezes são deixados de lado, no que aqui a etnografia é convocada, assumindo um local privilegiado de estudo destas ferramentas, como afirmam Cohen (1993), Seeger (2008), Miller (2012) e Escobar (2016) em seus respectivos campos, aqui transversalizados. Trazendo uma perspectiva de produção lo-fi em meu trabalho anterior, cunhei um distanciamento neste tema a fim de dar mais atenção e visibilidade ao que meus colaboradores tinham para falar, por mais que algumas fronteiras se mostrassem borradas, como no conhecimento compartilhado por referências lo-fi e *indie rock*, também me encontrando parte deste universo da música independente.

No primeiro capítulo, “Entrada: onde estão os fazedores de lo-fi?”, narrei meus primeiros trânsitos virtuais por nichos da prática sonoro-musical lo-fi ainda no ano de 2020, até o encontro com os colaboradores mais assíduos desta pesquisa, Lê, Felipe, Joab, Davi e Guilherme, no ano seguinte. Num lento caminhar, a contar de nossos primeiros contatos, foram-se construindo noções através do método

sobre suas vidas sonoro-musicais e os locais por onde elas circulam, o que se viu principalmente no Escritório, base da Transfusão Noise no centro do Rio de Janeiro. O espaço do Escritório foi explorado no campo virtual (MILLER, 2012) a partir da observação de suas redes sociais e sítios online correlacionados, como também por via das narrativas dos colaboradores, que agregaram histórias passadas e o momento presente vivido em seu dia-a-dia no local.

Ao observar o Escritório, apontei que o lo-fi sinaliza uma transversalização de suas práticas e produções, ainda que sem deter exclusividade quanto a diferentes vertentes sonoro-musicais, ligadas diretamente com a trajetória da Transfusão Noise Records, que desde 2004 lançava seus registros caseiros na Baixada Fluminense. Denotou-se também a relevância dos trânsitos e das dinâmicas diversificadas no Escritório, que recebe jovens da periferia à classe média e atenta a atuar politicamente pela conscientização das posições de privilégio em seus territórios, bem como driblando ações truculentas da polícia e da guarda municipal que cada vez se tornam mais recorrentes. Em meio a isso, também foram abordadas questões direcionadas à organização, manutenção, discursos estéticos e relações do espaço, bem como do coletivo. Isso permitiu entender um pouco melhor as relações laborais e socioeconômicas que se cruzam e afetam diretamente as práticas sonoro-musicais produzidas no Escritório.

O segundo capítulo, “Trajetórias Lo-Fi”, foi dedicado à tentativa de explorar a composição das trajetórias com as vozes dos colaboradores, a fim de tornar mais compreensível suas relações com e em seus contextos. Os interlocutores exploram em suas falas as primeiras relações com a gravação, a condição de necessidade financeira atrelada aos contatos com as tecnomusicalidades lo-fi, bem como as mudanças em suas vidas que ocorreram através da música. Também são desenhados caminhos que interligam suas vidas com o Escritório e a Transfusão, compondo uma forte rede de bandas com interesses mútuos na cultura lo-fi.

As influências dos discursos da cultura *indie* (FONAROW, 2006) são constatadas neste capítulo como parte do que ajudou a moldar a cultura lo-fi vivenciada pelos músicos da Transfusão. Eles se apropriam do *indie* em termos estético-visuais, sonoros e de organização coletiva, negociando diferentes

perspectivas para suas maneiras de fazer música referenciados principalmente por bandas de *indie rock* da década de 1990. O conhecimento revelado sobre as formas que deram suas aproximações com as tecnologias da gravação e tornaram a desenvolver suas produções sonoro-musicais pode ser entendido como um exemplo significativo dentro das pesquisas tanto sobre lo-fi, como sobre o *indie*, ao passo em que condiciona novos olhares a cenários predominadas pela classe média branca. Da mesma forma, é capaz de colaborar em ampliar a compreensão das vastas manifestações sonoro-musicais presentes nas periferias brasileiras.

No capítulo três, “Narrativas da Produção Sonoro-Musical Lo-Fi e Suas Tecnomusicalidades”, abordei o acompanhamento em campo dos processos de produção sonoro-musical de meus colaboradores a partir de seus projetos por perspectivas alinhadas à etnografia virtual (MILLER, 2012; POLIVANOV, 2013) e antropologia da cibercultura (ESCOBAR, 2016). A partir de suas falas, se viu a relevância em tratar sobre suas gravações e as formas de manipulação sonora que realizam, fazendo alguns contrapontos com práticas de outros músicos, em geral atribuídos à classe média. Foram descritos etnograficamente os processos de Lê Almeida com a canção “Missão de Ouvir”, os primórdios do GAAX e seu primeiro álbum “EXPerimental Gospel Sessions” e de “Yogaberry”, da *Economic Freedom Fighters*.

Refletindo sobre os discursos estético-musicais atribuídos às tecnomusicalidades lo-fi e suas práticas exercidas pelos colaboradores, foi constatado que as produções traçam caminhos processuais distintos. Ainda assim, se apresentam com menções de “características lo-fi” que são geradas pela territorialização através da prática e da escuta dos músicos. Análises temporais e contextuais podem situar condições de acesso à tecnologia em projetos recentes na prática da gravação sonora como em GAAX, que gravou em 2014 com um gravador portátil Tascam, e a *Economic Freedom Fighters* que atualmente tem acesso a equipamentos mais tecnologicamente sofisticados como o computador do Escritório.

Os discursos estético-musicais elaborados, como de espiritualidade e ruído, aparentam permanecer mesmo com a evolução e a utilização de tecnologias sonoras mais atuais pelos músicos, bem como suas categorias nativas. Há, ainda, o

surgimento da hipótese dos músicos se relacionarem compondo um grupo sonoro (BLACKING, 2007 *apud* DEL PICCHIA, 2015, p. 119). A composição deste grupo reforça a ideia de experienciarem a cultura lo-fi como coletivo que se enlaça na cultura indie em seus valores, no que realizam a expansão de seus conhecimentos nas práticas e produções sonoro-musicais entre si.

No quarto e último capítulo “*Our NOISE Full*”: *jam* entre territórios lo-fi”, busquei novos entendimentos da cultura lo-fi ao tentar dar um passo além do que já era evidente a partir da prática sonoro-musical da gravação. Isso se deu a partir de pistas que foram encontradas entrelaçadas às falas e aos contextos dos colaboradores, debulhadas ao longo dos meses de estudo. Apontando para caminhos em direção às relações das práticas com as figurações estético-musicais, percorri tais elementos encontrados nos discursos das bandas da Transfusão Noise Records e do espaço físico do Escritório. Assim, busquei analisar diferentes elementos a partir de uma *live* feita por Lê Almeida em abril de 2021, lançada nos territórios virtuais do YouTube. Ao longo da análise também surgiram debates levantados pelos próprios interlocutores sobre o termo lo-fi no que diz respeito ao lofi hip hop, que causa estranhamento e torna-se entendido como uma maneira distinta da cultura lo-fi da Transfusão.

Nesse sentido, surgiram apontamentos sobre as circulações sonoras da fita cassete nas manifestações da Transfusão, que, ainda que vistas em um contexto do norte global, se assemelham em parte ao destacado por Novak (2013) em sua monografia sobre o “Japanoise”. A fita cassete, nesse sentido, tece envolvimentos com o lo-fi como matéria prima para novas gravações. A fita gera efeitos, como a alimentação criativa dos músicos, que por sua vez consideram a presença dos territórios de baixa fidelidade como espontânea em suas produções. Há um reconhecimento na utilização deste recurso muito por conta do fator “necessidade”, no que se entende um “rótulo de lo-fi” associado a isso. Proximidades entre as tecnomusicalidades, temáticas e estéticas podem ser interpretados como elementos de constituição da cultura lo-fi.

A tentativa de compreender o lo-fi “de dentro”, como cultura experienciada pelos meus colaboradores abriu-me uma janela reflexiva não somente sobre suas

práticas, as quais busquei tornar protagonistas deste trabalho, mas também sobre meus próprios entendimentos sobre o intrincado relacionamento do lo-fi, o *indie* e diferentes práticas sonoro-musicais que se dizem pertencer a um universo “independente”. Estas últimas, por sua vez, a considerar como uma “contra-hegemonia privilegiada”, estando de certa forma incorporada à hegemonia. Dar visibilidade a projetos comprometidos e engajados de forma estética, política, sonora, musical, desempenhando uma cultura lo-fi da periferia, pode ser uma contribuição importante da Etnomusicologia no sentido de ampliar perspectivas educacionais e formativas até agora concentradas na bolha jovem universitária e de classe média.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, L. A escrita contra a cultura (Writing against Culture). *Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, jan/jun 2018.

AHLIN, Tanja; LI, Fangfang. From field sites to field events: Creating the field with information and communication technologies (ICTs). *Medicine Anthropology Theory*, v.6 n. 2, p. 1–24, 2019.

ARAÚJO, Samuel; GRUPO MUSICULTURA. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Revista Transcultural de Música*, v. 10, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo#.YPXcZXBC4Vs.link>

_____, Prefácio - O Campo da Etnomusicologia Brasileira. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Editora da UFBA, 2016. (Introdução)

BARZ, Gregory; COHEN, Judah M. (org). *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing Through Music and the Arts*. Oxford University Press, 2011.

_____, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].

BENITZ, André de Noronha Dantas. *Indo Além do Blues: Guitarra e Música Eletrônica*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

BERGER, William. Shit From an Old Cardboard Box, incl. Uncle Wiggly Tour Diary. *WFMU's beware of the blog*, 2007. Disponível em: <https://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/shit_from_an_ol.html>. Acesso em 15 jan. 2021.

BROCHMANN, Diogo. *Entre o Beat e o Limite: rascunhos de um home studio*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, v.12 n.2, 1993 (pdf)

CONTER, Marcelo. *LO-FI: Música pop em baixa definição*. Porto Alegre: Appris, 2016.

COOLEY, Timothy; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. Virtual Fieldwork: Three Case Studies. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, 2008.

DAS, Veena; KHAN, Naveeda (eds). Covid-19 and Student Focused Concerns: Threats and Possibilities. *American Ethnologist*, May 1 2020, Disponível em: <<https://americanethnologist.org/features/collections/covid-19-and-student-focused-concerns-threats-and-possibilities/introduction>>

DAUGHTRY, J. Martin. Belliphonic Sounds and Indoctrinated Ears. In: *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford Scholarship Online, 2015.

DE CARLI, Ricardo Veríssimo de. *Respigar, Misturar, Reorganizar*. Meu quarto como estúdio. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

DEL PICCHIA, Paulo. Discos em Construção - etnografia dentro de estúdios. *Cadernos de campo*, n. 24, p. 117-139. São Paulo, 2015.

ESCHILETTI, Francisco da Costa. *Música de Quarto*: lo-fi hip hop. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, J. & RIFIOTIS, T. *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações ; Joinville : Editora Letradágua, 2016.

FEASTER, Patrick. Phonography. In: NOVAK, D. SAKAKEENY, M. (Org.). *Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015.

FINCH, Mark. Toronto is the Best!: Cultural Scenes, Independent Music, and Competing Urban Visions, *Popular Music and Society*, v. 38 n. 3, p. 299-317. 2015.

FONAROW, Wendy. *Empire of Dirt*: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music. Wesleyan University Press, 2006.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Os DJs da perifa*: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia*: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GUMES, Nadja Vladi. *A Música Faz O Seu Gênero*: Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do *indie rock* como gênero. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia, 2011.

HARPER, Adam. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Oxford, 2014.

HESMONDHALGH. Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*. v. 13, n. 1, p. 34-61, 1999.

HIBBETT, Ryan. What Is Indie Rock?, *Popular Music and Society*, v. 28, n. 1, p. 55-77, 2005.

- KEROUAC, Jack. *Os Vagabundos Iluminados*. L&PM, 2004.
- LANDARINI, Sidarta. Fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop: A construção do imaginário cultural brasileiro em contraste com o “estrangeiro”. In: 45º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, online, 2021. (Anais)
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, 2014.
- LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.
- LUPTON, Deborah. *Doing fieldwork in a pandemic* (crowd-sourced document). 2020. Available at: <https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/edit?ts=5e88ae0a>
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. Companhia das Letras. São Paulo, 2018.
- MILLER, Kiri. *Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*. Oxford University Press, 2012.
- MOEHN, Frederick. "The Pro Tools Generation: Digital Culture, Liveness, and the New Sincerity in Brazilian Popular Music. In: VILA, Pablo. *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford University Press, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. Political Activists, Playboys and Hippies: Musical Movements of Brazilian Youth in the 1960s. In: VILA, Pablo. *Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. Oxford University Press, 2014
- NOLETO, Rafael. Pandemia de Lives. In: Ciências Sociais e Coronavírus. Boletim Cientistas Sociais, Anpocs, n. 73, 2020.
- NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. *O “Rap AM” interseccionando gerações: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- NOVAK, David. Noise. In: NOVAK, D. SAKAKEENY, M. (Org.). *Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015. p. 125-138.
- _____. *Japanoise*. Duke University Press, 2013.
- O'CONNELL, John; CASTELO-BRANCO, Salwa. eds. *Music and Conflict*. University of Illinois Press, 2010.
- PIRES, Victor; JANOTTI Jr., Jeder. “Alive online”: a ecologia das lives musicais no YouTube em tempos de pandemia. *E-Compós*, 2021. <https://doi.org/10.30962/ec.233>
- POLICARPO, Luma; AZEVEDO, Lucy; MATOS, Simone. The use of the Tik Tok social network: an interactive strategy to awaken reading. *Research, Society and*

Development, [S. l.], v. 10, n. 13, 2021. DOI: 10.33448/rsd-v10i13.21119. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/21119>. Acesso em: 18 mar. 2022.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, a. 2 n. 3, p. 61-71, 2013.

REGUILLO, Rossana. *Emergencias de Culturas Juveniles: Estrategias del Desencanto*. Norma: Bogotá, 2000.

RICE, Timothy. "Ethnomusicology in Times of Trouble". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 46, p. 191-209, 2014.

ROCHA, André. Baixada Fluminense: representações espaciais e disputas de legitimidades na composição territorial municipal. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2009.

ROCHA, Ane. *Construindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2013.

RODRIGUES, Cristiano Corrêa. *A concha que revela: home studio e historicidade*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Bailes, Festas, Reuniões Dançantes, Tramos, Montagens e Patifagens: uma etnografia musical no Campo da Tuca, "a capital do Funk no Sul do país"*. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela Maria; REQUIÃO, Luciana Pires de Sá; SANDRONI, Carlos; LIMA, Margareth Guimarães. A Covid19 e seus efeitos na renda dos músicos brasileiros. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-2

SANTOS, Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos. *Precariedade e Auto-Exílio: processos de um disco lo-fi na era pós-digital*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SANZIO, Rafael. *A Cena Musical Indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de campo*, n. 17, p. 237-260. São Paulo, 2008.

SLOANE, Garrett. Marketers of the Year 2020; No. 1 Tik Tok. *Advertising age*, Vol. 91, n. 19, p.14, 2020.

SPENCER, Amy. *DIY: The rise of lo-fi culture*. London: Marion Boyars, 2008.

STRACHAN, Robert. Micro-Independent record labels in the UK: discourse, DIY, cultural production and the music industry. *European Journal of Cultural Studies*. Los Angeles, 2007.

TEITELBAUM, Ilton. O Crescimento do TikTok e o Impacto da Pandemia nos Usuários de Redes Sociais. In: Pandemia e redes sociais: entenda o sucesso do TikTok. 22/09/2021 <<https://www.pucrs.br/blog/entenda-o-sucesso-do-tiktok/>>. Acesso em 02/02/22.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ; Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the field: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2^a ed. New York: Oxford University Press, 2008

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos* v.11: música e sociedade. Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1999

UNTERBERGER, Andrew. How Tik Tok Became Gen Z's MTV: The short-form video app cemented its status as a discovery tool for fresh talent and slept-on hits this year--all of which are being handpicked by fans. *Billboard* (Cincinnati, Ohio. 1963), Vol.132, n. 19, p.42, 2020

WINSTON, Emma. SAYWOOD, Lawrence. Beats to Relax/Study To: Contradiction and Paradox in Lofi Hip Hop. *IASPM Journal*, v. 9., n. 2, 2019.

GLOSSÁRIO

Cabeçote: Parte superior de um amplificador em que localizam-se os botões de comando, sem a caixa de som em si.

Colagem: Técnica de composição visual que se diz respeito ao uso de fragmentos e recortes, em geral sobrepostos e comumente combinados com pinturas, para a criação de uma nova imagem.

Chat: Termo nativo da internet para “bate-papo”, ferramenta de conversa entre usuários virtuais.

Chroma Key: Técnica de edição de vídeo na qual o cenário mostrado é substituído por outra imagem na pós-produção, normalmente fazendo uso de um fundo verde ou azul, ou a partir de uma cor em comum.

Emoji: Imagem pictográfica utilizada na internet para representar uma ideia, sentimento, ação, palavras, frases.

EP: Sigla de *extended play* (formato estendido), uma coletânea de músicas que é mais longa que um single e menor que um álbum.

Corda flat: Tipo de corda com fabricação específica, que remove as ranhuras em formato circular tipicamente encontradas nas cordas de guitarra. Comumente utilizada no jazz.

Games: Termo em inglês para jogos, neste trabalho associado a jogos virtuais.

Indie: palavra anglófona que significa “independente”, utilizada em geral para designar artistas e bandas que não possuem vínculos com grandes gravadoras da indústria.

Jam: Ato de tocar em conjunto, geralmente de forma improvisada ou sobre um tema, em grupo. Comum em diversos estilos de música popular, como blues, jazz e rock.

Live Streaming: Do inglês "transmissão ao vivo". O ato de, via internet, propagar um vídeo/áudio simultaneamente a sua execução em pessoa. Geralmente acessado em plataformas na internet.

Mesa de som: Dispositivo eletrônico que permite organizar em volume e frequência diversos sinais de som como instrumentos musicais e microfones.

Mixar: Processo no qual as diferentes faixas de instrumentos que compõe uma música são timbradas e equalizadas de forma a atingir o objetivo estético do artista em uma gravação.

Pedal de guitarra: Equipamentos utilizados para afetar e modular o sinal de áudio de algum instrumento. É comum que se utilizem vários diferentes em sequência, podendo ser desligados ou ligados com os pés durante uma performance musical.

Phaser: Termo simplificado de *phase shifter*, ou deslocamento de fase. Efeito de áudio obtido pela duplicação do sinal original e sutil alteração do estado de fase do sinal duplicado. Essa sobreposição de dois sinais fora de fase gera um resultado estético comum à música psicodélica da década de 1970 e 1980.

Plugin: No mundo do áudio, é um software que pode ser atrelado ("plugado") a outro, agregando uma função ao software controlador. Emula uma sonoridade, um equipamento ou até mesmo um instrumento em uma gravação sonora (ex: efeito de pedal).

Pré-amplificador: Equipamento que serve para potencializar sinais de som recebidos antes do amplificador em si.

Pro Tools: Software de edição, gravação e mixagem de áudio comumente usado nos computadores presentes em estúdios de gravação. Outros exemplos semelhantes são o Logic, Reaper e Ableton Live.

Receiver: Aparelho que serve para conectar diversos equipamentos eletrônicos simultaneamente.

Riff: Termo usado para nomear frases musicais, geralmente curtas, presentes em música popular. É comum que uma música tenha diversos riffs, em suas diferentes seções.

Ripar: Termo coloquial utilizado para denominar o ato de "extrair" os arquivos originais de CDs, DVDs, ou arquivos criptografados. Corruptela do inglês "Rip".

Single: nome dado quando uma única faixa sonora é lançada por um artista ou banda, podendo corresponder também a um conjunto de duas músicas (lado A e lado B).

Slide: Técnica de deslizar os dedos ou um objeto entre notas em um instrumento de cordas.

SoundCloud: Site da internet no qual se compartilham arquivos de áudio. É uma característica do site o rápido compartilhamento de faixas entre um usuário e outro, podendo se permitir que as faixas sejam baixadas de forma gratuita pelo usuário, que em geral são músicos independentes.

Timeline: Do inglês, “linha do tempo”. Espaço virtual nos softwares de gravação em que localizam-se, organizam-se e montam-se as faixas registradas em uma produção sonora.

Vibrato: Efeito que causa variação na frequência de uma nota a partir de sua oscilação, semelhante a um phaser.