

## ***Revolution de Atahualpa Y Us Panquis e a Arqueologia de um Proto-spoof***<sup>1</sup>

Felipe Viana ESTIVALET<sup>2</sup>

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

### **RESUMO**

O objetivo deste texto é realizar um exame arqueológico das materialidades comunicacionais de *Revolution*, da banda Atahualpa Y Us Panquis. Gravada em K7 para a coletânea “Zona Mortal” em 1986, consulto uma remediação da faixa em um audiovisual no YouTube. O exercício de percepção busca examinar o “novo” em mídias “velhas” e também se apoia nas Materialidades da Comunicação, analisando as interações sem se circunscrever exclusivamente na hermenêutica. A gravação permite uma experiência estética não limitada à produção de sentido, que remete mas não se acomoda em categorias como cover, sampler, remix e mashup e estimula um entendimento do objeto como uma produção amadora, paródica, lúdica, descartável e antecessora do que no contexto de mídias digitais é chamado de *spoof*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arqueologia da mídia; materialidades; estéticas da comunicação; ruído; Atahualpa Y Us Panquis.

### **1. Considerações iniciais:**

Falecido em março deste ano, o produtor, jornalista e jurado de programa de televisão Carlos Eduardo Miranda tirou artistas do ostracismo e articulou cenas de todo o país. Em uma espécie de obituário, a revista *Rolling Stone* (CAVALCANTI, 2018), dedica duas páginas àquele que em alguma medida “definiu a música pop brasileira das últimas décadas” (p.30). Contudo, embora seja consolidada a narrativa de um indivíduo dono de uma abundante e bagunçada cultura midiática, familiarizado com a música pop produzida em diversas épocas e lugares, Miranda é descrito como um homem dos bastidores, que ganhara persona pública apenas quando se tornou jurado de programas de calouros na TV aberta. De sua atividade como músico pouco é falada. Apenas em breve passagem do artigo, Cavalcanti menciona que “no Rio Grande do Sul, na metade da década de 1990, ele também dava uma de músico, tocando teclado em uma banda chamada Atahualpa Y Us Panquis” (p.31). Conta que a banda teria gravado seu único

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Ciências da Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – UNISINOS. E-mail: [felipe.estivalet@gmail.com](mailto:felipe.estivalet@gmail.com).

álbum completo em 1988, mas lançado em 1993. Impressionado e admirado pela coragem de terem gravado e distribuído aquele LP, o autor menciona “a tosquice raivosa que havia nos sulcos daquele vinil” (*idem*). Ainda nos anos 90, ao interpelar Miranda sobre seu trabalho como músico, o autor nos conta recebeu como resposta: “queríamos fazer o pior disco de todos os tempos, Não sei se conseguimos, mas chegamos perto!”(*idem*).

Mesmo na história do rock gaúcho de *Irredutíveis Gauleses* (ÁVILA et al, 2012), Miranda é descrito como “não-músico”, apesar de ter tocado teclado, congas, ocasionalmente guitarra e cantado, nas bandas Taranatiriça, Urubu Rei, A vingança de Montezuma, Três Almas Perdidas e Atahualpa Y Us Panquis. No livro, o próprio produtor admite não ser instrumentista, tendo uma carreira de músico falsa, permeada de farsas e que toca “qualquer instrumento mal”. Não gostava de ensaiar, tornando-se produtor justamente por essa razão.

O objetivo deste trabalho é examinar em que medida seria possível uma arqueologia, ou melhor, uma *variantologia* (cf. ZIELINSKI, 2005), uma pequena variação histórica, para além de narrativas consagradas, valorizando o trabalho de Miranda como músico na banda Atahualpa Y Us Panquis, sobretudo na canção *Revolution*, uma versão simultânea e anárquica de duas canções dos Beatles: *Revolution 1* e *Revolution 9*. Evidentemente, propor uma arqueologia da música pop gaúcha apresentando como objeto empírico a banda autoproclamada “mais chinela do rock gaúcho”<sup>3</sup> e que teve entre seus integrantes, além do próprio Miranda, Carlos Castor Daudt e Jimi Joe, soa paradoxal<sup>4</sup>. Afinal, tratam-se de nomes conhecidos e atuantes no decorrer de décadas no chamado rock gaúcho, sendo atores fundamentais para sua gênese e desenvolvimento como rotulação mercadológica, cena e imaginário roqueiro local. Todavia, aparte da importância de *Revolution* como registro e memória material do rock feito na cidade de Porto Alegre, gostaria de utilizar a faixa como substância empírica, consultando uma remediação em audiovisual da web deste *cover*, inicialmente gravada em K7 para a coletânea *Zona Mortal* em 1986. Buscarei discutir 1) de que

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, em: < <http://baratosafinsloja.com.br/atahualpa-y-us-panquis-agradeca-ao-senhor-lp.html>> Acesso em 01/07/2018.

<sup>4</sup> A *chinelagem* é um “despojamento no tipo de produção tanto em termos de fonogramas, como na produção de shows, apoiada na caracterização do improvisado” (AMARAL e AMARAL, 2011, p.312). Silveira (2015) coloca também a chinelagem como “(...), descompromissar-se, não se preocupar, não se levar muito a sério; quer dizer alguma coisa mal feita ou feita sem muita dedicação”. O adepto da chinelagem, ou o “chinelo” “é alguém bagaceiro, tosco e vulgar, mal-arrumado, sem educação” (p. 359). Todos os autores concordam que é uma marca relevante do chamado rock gaúcho.

---

maneira a peça como arranjo disposicional, em sua experiência estética, tensiona as categorias *cover*, *remix*, *sample*, *mashup*, 2) A forma como se coloca em espécie de antecipação das práticas de *spoofs* de *shreds*, privilegiando uma experiência não-hermenêutica.

Para desentranhar o comunicacional de um objeto empírico, Braga (2018) sugere a percepção de seus arranjos disposicionais e o acionamento de teorias intermediárias. O fenômeno comunicacional se realiza em episódios de interação entre pessoas e/ou grupos, articulados por processos sociais mais amplos e ocorrências midiáticas. Como dispositivo, estabelece um conjunto heterogêneo de elementos, em forma de sistema ou rede de relações entre componentes possíveis, cumulativos, não-hierárquicos, sem conexões pré-estabelecidas e formados conforme a urgência. Estudar dispositivos é examinar as lógicas internas e históricas desse arranjo elaborado. Para Braga, teríamos dispositivos, com seus próprios arranjos específicos de objetivos e estratégias comunicacionais em que fazem circular uma formulação acionável em diferentes situações. Uma teoria intermediária seria uma estratégia propícia para evitar pretensões de abrangência universal e se manter próximo de fenômenos específicos de interesse observando em contexto os processos. Analisa-se ocorrências comunicacionais em situação empírica, em sua ocorrência material dos processos, permitindo articular características relativamente próximas, em idas e voltas entre empírico e o mais abstrato.

Portanto, ao abordar esta gravação ao vivo, procurarei aproximar a arqueologia das mídias (ZIELINSKI, 2006) da perspectiva da experiência estética pelas materialidades da comunicação (GUMBRECHT, 2010), ambas servindo como teorias intermediárias (cf. BRAGA, 2018). Após esta seção introdutória, apresento uma contextualização do objeto empírico, para em seguida demonstrar que a versão de Atahualpa Y Us Panquis se aproxima mas não se acomoda aos processos de *cover*, *sample mashup*, *remix*, abundantes em nossa época de vias de midiatização. Na sessão 4, comento como *Revolution*, embora seja uma gravação ao vivo em K7, pode ser examinada como uma antecessora das práticas de *spoofs* de *shreds* (CONTER, 2013), para por fim apresentar as considerações finais.

## 2. Zona Mortal e *The White Album*: um cover anti-tributo

Entre 83 e 84, Jimi Joe e Miranda montam uma banda e batizam de Atahualpa Y Us Panquis, em uma sátira com o compositor e violonista argentino Atahualpa Yupanqui. Mas seria apenas em 1986 que Miranda fundaria selo caseiro Vórtex, lançando em K7 coletâneas de bandas locais gravadas de maneira precária, bem como bandas internacionais de metal e punk, para distribuírem via mala direta. Dentre esses registros, inclui-se “Zona Mortal”, contendo 16 faixas gravadas nos dois anos anteriores, incluindo duas peças do Atahualpa Y Us Panquis<sup>5</sup> (uma chamada “?”, e justamente o *cover* de *Revolution*).

Devido a estética e ideologia roqueira voltada para autenticidade e a criatividade individual (ou coletiva no caso das bandas), *covers* e releituras de peças musicais passaram a serem desvalorizados (cf. SHUKER, 1999). Executar versões faz parte do aprendizado musical, porém músicos *cover* seriam considerados de pouca criatividade e discutível valor artístico, estando em posições baixas na hierarquia de valor entre os músicos e crítica. No entanto, a versão realizada por Atahualpa Y Us Panquis, não é a tentativa de se aproveitar de um produto já testado e aprovado, que o público poderia frequentemente identificar e consumir. Consiste em melodias esparsas, levadas de bateria que se iniciam e cessam, ruídos difíceis de identificar, berros e murmúrios da expressão “Number Nine” e “Alright”, *feedbacks* de microfones, amplificadores e captadores e até apelos desesperados para que a gravação cesse: em determinado momento, uma voz, aparentemente feminina grita repetidamente: “chega!”.

Além do *cover* da banda gaúcha remeter simultaneamente a duas faixas do Álbum *The Beatles* (1968), encontramos outras curiosas sobreposições entre o homônimo do quarteto de Liverpool e a coletânea Zona Mortal, do selo Vórtex, onde o *cover* de Atahualpa Y Us Panquis é lançado. O Álbum Branco dos Beatles também seria um empreendimento da banda – o primeiro, neste caso - com um selo próprio, o Apple. Contudo, fora gravado, entre brigas e disputas, sem uma efetiva colaboração entre os integrantes. As faixas eram tratadas de maneira separada, e sequer eram unânimes entre os envolvidos. Esteticamente, o *The White Album* tem 30 canções que “podem serem lidas como uma sucessão de contrastes sonoros e, ao mesmo tempo, como

---

<sup>5</sup> Nessa mesma coletânea, a penúltima faixa é de autoria e execução de Miranda, chamada “Ao lado esquerdo do meu ombro”. Trata-se uma curiosa mescla de ritmos programados e ambiências criadas por sintetizadores.

---

contraposições de canções que se sucedem” (FENERICK e MARQUIONI, 2015, p. 26). Também variada, repleta de canções que iriam do rock clássico, baladas e experimentalismos, a coletânea *Zona Mortal* teria, uma escolha de faixas menos pautada pela coerência estética entre as faixas e mais para atender as demandas de exposição dos músicos envolvidos, com cotas de canções para cada artista.

Sobre as faixas dos Beatles revisitadas por Atahualpa Y Us Panquis, Fenerick e Marquioni (2015) comentam que *Revolution 1* tem um posicionamento comedido musicalmente e indefinido politicamente, e *Revolution 9* conteria experimentos estéticos para além da conformação da canção *pop*, destoando de um formato consagrado pela própria banda. Haveria uma aproximação com vanguardas europeias nesta parceria não creditada entre John Lennon e Yoko Ono. A bagagem cultural de Ono estimulou Lennon a inserir colagens sonoras antes restritas a compositores eruditos em uma faixa dos Beatles, utilizando a gama do *stereo* para combinar fragmentos de conversas, pedaços de sinfonias, *loops*, ruídos humanos e não-humanos, ecos e sons derivados de dispositivos técnicos.

*Revolution 9* extrapolou as balizas estéticas dos próprios Beatles, e geraria mal-estar com o restante da banda e o produtor George Martin<sup>6</sup>. Atahualpa Y Us Panquis mantém o caráter ruidoso, em contornos punks, na versão das canções *Revolution*. Talvez seja uma gravação mais “errada”, “feia”, “imperfeita”, deliberadamente barulhenta, cacofônica, espalhafatosa e agressiva, e nesse ponto se aproximando de *Helter Skelter*, do supracitado álbum do quarteto britânico. O apelo ao uso de distorções, *feedbacks*, ecos, rugidos, sons não-musicais, fora do temperamento tonal é abundante. Por outro lado, há uma combinação ou montagem de partes na versão da banda gaúcha que se aproxima do que fora feito em *Happiness is a Warm Gun* pelo Fab Four. Mais precisamente, é como se a *Revolution* da Atahualpa Y Us Panquis quisesse despejar e liquidificar as canções do Album Branco, - *Revolution 1* e *Revolution 9* - como em um *mash-up* ou remix de *samples* de ambas faixas.

---

<sup>6</sup> Ferrick e Marquioni (2015) reconhecem que há um refrão não-declarado na peça, permitindo algum reconhecimento diante da caótica colagem de sons, trechos de falas de programas de rádio e televisão, ruídos diversos, fitas magnéticas coletadas ao acaso no estúdio de gravação dos Beatles. Repetidamente as palavras “*number nine*”, obtidas de uma fita de teste de equipamento da gravadora, estruturam a canção de alguma forma, repetida em pequenas variações de timbre e intensidade; ora crescendo, ora diminuindo, ora se colocando como voz principal, ora secundária, ora em *fade in* ora em *fade out*. Assemelham-se a elemento melódico, passível de ser cantado, reconhecido e acompanhado pelo ouvinte. Na versão de Atahualpa Y Us Panquis, o “*number nine*” é gritado de maneira selvagem, mas essa característica de refrão é mantida.

---

### **3. *Revolution e The Grey Album: tensionamentos com o sample, remix e mashup***

Encontraríamos outra espécie de elo entre o Álbum Branco dos Beatles e a coletânea *Zona Mortal*, com Atahualpa Y Us Panquis: o *The Grey Album* (2004) do produtor Danger Mouse. Trata-se de um disco completamente composto de samples, utilizando como matrizes o supracitado *The White Album* e o *The Black Album* do rapper Jay-z. *Grey Album* expôs as tensões de *copyright* e sampleamento com as tecnologias digitais emergentes, já que Mouse se valeu da internet para distribuição, e foi processado pela EMI, esta dona dos direitos do álbum sampleado dos Beatles. De acordo com Navas (2012, p.96), *Grey Album* é o exemplo mais famoso de *mashup*<sup>7</sup>, prática amplamente difundida na cultura do sampleamento e remix em época de mídias digitais.

É sabido que o sampleamento é uma das tecnologias nucleares da produção sonora hodierna. Por outro lado, junto do remix, faz parte de uma rica história de estratégias recombinações, que ajudariam a entender como sentido é criado, recontextualizado, reciclado no decorrer da história e estendido a todas formas de comunicação (cf. NAVAS et al, 2015). Manovich (2015) comenta que hoje, o *remix* e o *mashup* passam a serem usados até por executivos de empresas como Microsoft, Yahoo, Amazon, para descreverem suas tecnologias e projetos. O Google não produziria conteúdo, mas compilaria (*mashes up*) materiais de outras fontes, enquanto o usuário cumpre um papel antes limitado ao DJ, manipulando dados e subvertendo o uso outrora passivo da máquina.

O sampleamento é uma contribuição significativa para a música, cultura e mídia, feita por não-músicos (cf. MCLEOD, 2015). Técnicas de corte, processamento, organização e manipulação de sons gravados seriam hoje corriqueiras, e mídias de reprodução e instrumentos de produção musical estariam atravessados, quase indistinguíveis (cf. STERNE, 2007). Estúdios e dispositivos de gravação podem ser tocados como instrumentos musicais, mas sem treinamento de conservatório. Por outro lado, Conter e Silveira (2014) sublinham que o ato de *samplear* tem algo do choque perceptivo, e é em alguma medida roubar, vandalizar, pilhar, saquear sons prévios. Tende ao ruído, à postura agressiva, provocativa, à intervenção crítica, ao emprego em

---

<sup>7</sup> Um exemplo de *mashup* abstrato, que López-Cano (2010) admite não ser unânime, é justamente *Revolution 9* dos The Beatles, que conta com a “execução simultânea de fragmentos sonoros diferentes como conversações, paisagem sonora e músicas distintas com fins artísticos-especulativos” (p.176).

arranjos diversos ao original. Também reorganiza o passado, ressignifica, retoma, juntando e incluindo cacós. Na versão de *Revolution* do Atahualpa Y Us Panquis, retoma-se duas canções dos Beatles, uma no ápice de sua ruptura com o formato canção e outra quase em reverência com a gênese do rock n'roll, de refrão assoviável e batida dançante.

Gravações, em seu princípio, são formas de sampleamento do mundo: em outras palavras “sampleamento e gravação são sinônimos se seguirmos suas significações formais” (NAVAS, 2012, p. 12). O *sampler* é o elemento que permite a remixagem possível. O autor defende que o Remix seria próximo da domesticação do ruído pela captura de sons por dispositivos técnicos. Para Buzato et al (2013), em algumas práticas de *sample* e sobretudo do remix, há um tipo de reciclagem, em que é fundamental o consumidor ou fruidor os reconheça como uma filiação a uma obra original a ser reportada. Mas o *cover* de *Revolution*, embora (re)utilize materiais pré-existentes, amostras mal executadas de duas canções para criar algo novo, não recicla nada: ao contrário, Atahualpa Y us Panquis parecem querer mandar para o lixo os anos 1960. Além disso, *Revolution* de Atahualpa Y Us Panquis não domestica, mas sim produz mais ruído em relação à gravação original.

De acordo com Souza (2009) “a origem do termo *mashup* ou *mash it up* é jamaicana e significa *to destroy*, do inglês” (p.17). *Revolution* sobrepõe trechos de duas canções, que justapõe “dois” artistas: o Lennon roqueiro convencional de *Revolution I* com o Lennon vanguardista de *Revolution 9*. Como em um *mashup*, recombina de maneira aditiva e não suprime não as emendas, as costuras entre os elementos. Em alguma medida, sua força vem da “recuperação, na memória discursiva do leitor, das contes combinadas” (BUZATO et al, 2013, p. 1201). Mas essa sobreposição não é de encaixe, harmonia, sincronia e afinação, conforme Mcleod (2015) defende que deve ser o *mashup*. Mais preciso seria dizer *Revolution* substitui, perturba, desvia, reencaminha, malversa, destrói o gênero e autores dos textos fonte. De toda forma, rompe-se com o modelo comunicacional transmissional de informação, insurgindo contra um consumo reverencial de matrizes anglófonas da cultura internacional-popular.

Remixes em geral trabalham com partes selecionadas, capturadas, de um conjunto já existente, focando no efeito produzido pelo arranjo e na relação com os elementos. E nessa medida, o *cover* de Atahualpa Y Us Panquis se aproximaria de um remix pois ele seria inviável sem as mídias, mesmo que não se valha de sons pré-



gravados ou amostras das canções originais. Porém, a versão de *Revolution* do Atahualpa Y Us Panquis embora apresente combinações e sobreposições, não se interessa em manter as fontes intactas, ao contrário: há uma urgência de adulteração, degeneração e destruição.

O *cover* de *Revolution* segue uma lógica de *sample*, já que reproduz trechos das canções originais, e produz sua própria cacofonia no lugar da manipulação dos áudios de estúdio trabalhados por Lennon e Ono. Por outro lado, soa como um *remix* ou *mashup* pois sobrepõe duas canções, “sampleando” partes e rearranjando de maneira anárquica, embora não se deixe acolher facilmente por essas categorias. O *remix* é um rearranjo de algo reconhecível, ainda que nesse caso, a quantidade de ruído produzido inclusive dificulte essa associação. *Revolution* se equilibra entre o reconhecível e o irreconhecível, entre um plágio mal-executado e um *remix* ruidoso. Talvez nesse caso, a versão de Atahualpa Y Us Panquis, por ter sido gravada ao vivo, seja próximo de uma montagem em tempo real, por meio de tentativas, experimentações sucessivas e falhas, e assim guardando uma proximidade com os *spoofs* de *shreds*.

#### **4. *Revolution* como resíduo arqueológico de um proto-spoof de shred**

Mascarenhas e Lins (2017) discutem a falha, o imprevisível e a fuga da expectativas na estrutura musical ou performática, defendendo o acionamento de uma experiência estética, dentro da dualidade palco/plateia e das forças que regem estes ambientes. Haveria uma potente insurgência contra a previsibilidade e o conforto das expectativas codificadas da música pop. Encontraríamos na falha, de acordo com os autores, uma “quebra de contrato de comunicação” (p. 279). Desafinações, execuções fora de sincronia, ruídos provenientes dos aparatos tecno-midiáticos e outros incidentes podem prejudicar, por vezes de maneira bastante duradora se registrada, uma performance ou gravação. Em estúdio, o *take* mal sucedido pode ser facilmente refeito e apagado, jamais chegando ao conhecimento do público. Todavia, em Atahualpa Y Us Panquis temos uma gravação ao vivo que não evita imprecisões. Melhor dizendo, no registro não se entende nada como como imprecisões, ou imprevistos. A anarquia, o desleixo e o improvisado imperam, em uma busca incessante pelo erro.

Seria como os *spoofs* de *shreds*. Conforme pontua López-Cano (2010), “se chamava originalmente *shred* a certos solos de guitarra de *heavy metal* caracterizados



por um virtuosismo intimidante. No *shred* de dublagem, por outro lado, a pista de áudio de um videoclipe de um grande solo de rock, jazz ou outro gênero, é substituída em sua totalidade por uma execução torpe, ruim e grotesca” (p.178). Em sua proposta de cartografia de reciclagens musicais audiovisuais, López-Cano acomoda o *shred* de dublagem em uma modalidade junto dos *dubs* e *overdubs*. Todavia, para descrever esta prática de dublagem ou paródia, Conter (2013) utiliza o termo *spoofs* de *shreds*, que consistiriam em baixar vídeos de performances de instrumentistas, retirar a trilha sonora e inserir uma própria performance do usuário “propositalmente muito mal executada, mas tentando imitar nos sons os movimentos aparentes dos guitarristas” (p.164). Pode-se acrescentar sons de arquivo de plateia de execuções ao vivo, por vezes simulando ruídos de uma plateia apática, pouco numerosa, ou rindo da situação. Hodiernamente, o termo “virou sinônimo de dublar mal qualquer performance musical e publicá-la no *Youtube*” (p.170).

*Spoofs* em geral seriam as virtualmente infinitas variações paródicas em torno de produtos midiáticos de grande circulação, armazenadas de maneira abundante no espaço virtual, como detritos, restos e trivialidades. Para Felinto (2008), o *spoof* estende o qualificativo de “criador” ou “artista” para aqueles que antes consumiam, respeitosa e distanciadamente, as obras originais dos grandes artistas. Ou seja, é o tipo de trabalho criativo realizável por um não-músico, pelo que Sterne (2007) chama de ouvinte virtuoso, que neste caso debocha de noções de musicalidade fundadas na perícia técnica com instrumentos musicais. Esse consumidor é convocado não somente a reconhecer o que está sendo variado, parodiado, mas ele próprio é um potencial criador. O caráter inacabado do *spoof* convida o público, que agora é próximo o suficiente para parodiar, gerar entretenimentos outros, mesmos que triviais e insignificantes para muitos.

Nos *spoofs* de *shreds*, célebres músicos e bandas são adulterados pelos usuários falsificadores. Evidentemente, estamos falando neste texto de uma canção gravada em áudio, comparando-a com práticas de audiovisual. Porém, poderíamos pensar ainda assim na versão de *Revolution* como uma sobreposição de amostras de duas canções, que se assemelha a uma dublagem ou *spoof* de *shred* (ou um antecessor dessa prática), gravado ao vivo, para de maneira irreverente falsificar as canções dos Beatles e um imaginário respeitoso com os anos 1960.

Ubiquidade, interação, acessibilidade, abundância, mas também sobrecarga geradora de ruído e confusão seriam marcas dos *spoofs* de *shred* no mundo tecnológico

---

contemporâneo. São pastiches e imitações derivadas do apetite do dito receptor ou consumidor por um mundo de imagens e sons. Evidentemente demandam uma atividade de participação, homenagem e simultaneamente desqualificação do produto original. O *cover* duplo de *Revolution* também engajaria em uma atividade que não privilegia somente a atividade hermenêutica: é fora de sincronia, sem estrutura bem definida, e os trechos de letras são berrados. Mesmo o reconhecimento pela escuta das canções originais fica um tanto prejudicado. Mas uma vez reconhecidas, ficamos um tanto desconcertados, podendo entender como uma sátira despreocupada em ser um tributo fiel ao dito original.

*Revolution*, do Atahualpa Y Us Panquis, conta visualizações na modesta casa das cinco centenas, menos de dez curtidas e apenas um comentário – elogioso, vale destacar – no único *upload* encontrado no YouTube<sup>8</sup>. O curioso é que, embora gravada ao vivo em fita K7, hoje a canção é encontrada remediada (cf. BOLTER e GRUSIN, 2000) em um audiovisual no YouTube, destacada das outras faixas do álbum. Enquanto escutamos a faixa de cinco minutos, podemos visualizar – em qualidade questionável – imagens digitalizadas do encarte da fita K7. Um *cover* da banda postulante ao pior disco da história (cf. CAVALCANTI, 2018, p.31), que executa ao vivo amostras ou *samples*, recombina e sobrepondo de maneira aleatória e ruidosa. Para um ouvinte desavisado, poderia ser confundida com um ensaio malsucedido, um registro sem importância, ou uma versão canhestra dos Beatles. Ou melhor, um *proto-spoof*, mas com uma potência estética de materialidades que nos incomodam, afetam e produzem presença (cf. GUMBRECHT, 2010).

### **5. *Revolution, but it's a complete shit show*: considerações finais**

Procurei realizar no presente trabalho uma aproximação com o que Zielinski (2005 e 2006b) chama de arqueologia ou *variantologia*, procurando questionar o que as “velhas” mídias podem nos dizer de novo, entendendo o passado não como dado e unidirecional em direção ao progresso linear, evolucionista e triunfalista. O neologismo do teórico de mídia alemão é justamente derivado das variações, encontradas na ciência experimental, em práticas de mídia e artísticas, sobretudo na música, com suas variações sobre um tema ou diferentes interpretações de um tema inicial, modulando,

---

<sup>8</sup> Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=PvoCqEyocC4>>. Acesso em 01/07/2018.

---

mudando melodias, divergindo, desviando, modificando e alterando. Neste texto, optou-se evitar examinar *Revolution* como um registro histórico contribuinte para a conformação do mercado, cena e imaginário roqueiro no Rio Grande do Sul. Ao invés disso, buscou-se estabelecer uma genealogia temporária de processos e objetos aos quais a versão de Atahualpa Y Us Panquis remete e tensiona. A partir deste objeto, é possível examinar uma coexistência tanto de práticas como versões, improvisos e variações de temas musicais, quanto modalidades que López-Cano (2010) acomoda em sua cartografia de reciclagens musicais digitais.

Dessa forma, busquei um exame sensorial, estético, das materialidades da comunicação (cf. GUMBRECHT, 2010), que buscou discutir tópicos para além das narrativas oficiais do rock gaúcho e da música independente brasileira que já garantem – com muita justiça - um lugar de destaque para Carlos Eduardo Miranda como produtor, jornalista, jurado de programa de TV e agitador cultural. Buscou-se uma pequena variação ou alternativa da história da cultura midiática e *pop* brasileira que destaque mais o trabalho da relevante figura de Miranda também como músico, mesmo que o próprio não levasse sua trajetória nesse sentido tão a sério.

Por outro lado, penso que nas lógicas internas, no arranjo disporcional do objeto analisado, encontramos choques sonoros propostos por Atahualpa Y Us Panquis que não se tratariam de uma tendência retrô, um fetiche auto-consciente de um período idealizado. Não há uma tentativa de citação, revisão ou estudo cuidadoso de uma era cultuada, mas uma busca de destruir esse passado, em uma postura tipicamente punk. O passado fora evocado para ser reprocessado, abusado, e enfim descartado.

Canções podem servir como vetores de experiência estética (re)inscritas nas interações comunicacionais cotidianas, ocorrendo “na sintonia que nos põe ‘em comunicação’ com uma experiência do criador [que] ‘se expressa’” (BRAGA, 2010, p.85). Dessa forma, também sua “sonoridade musical e o timbre” agem como “elementos significativos” e “*médium* da experiência. Sua natureza vibratória e rítmica, extracognitiva, pode favorecer a sintonia necessária para a interação estética” (p.86). No caso de *Revolution*, uma experiência estética menos voltada para a interpretação de significados culturais, enquadramentos específicos e mais para a relação sensorial com seus ruídos, dispositivos empregados, em suma, suas materialidades.

Há um uso irresponsável, irônico, para além de uma correta execução ou compartilhamento dos mesmos valores que os supostos homenageados. Atahualpa Y Us

---

Panquis não desejavam serem como os Beatles, como em uma banda-tributo. De maneira involuntária, por não saberem ou não quererem tocar, fundem duas faixas dos Beatles. O *cover* realizado não procura produzir uma interpretação fácil do ouvinte, um reconhecimento quase dado no momento da escuta. Mas sim desorganiza, satura de ruídos, desestrutura o formato canção e dificulta o reconhecimento das canções matrizes. É como se a versão de *Revolution* não quisesse estimular uma busca pelos originais, uma reverência ao autêntico, mas sim cerrar as portas para um passado roqueiro e fomentar nostalgias. É um *remix* que não prioriza a relação hermenêutica, como um convite às relações de competência enciclopédicas sobre sentidos musicais.

Poderíamos afirmar que a fonografia torna presente manifestações sonoras produzidas por seres ausentes do espaço físico em que a fonografia é reproduzida. Teriam algo de fantasmagórico, potencializado e atualizado por práticas de sampleamento (cf. LUCAS e CONTER, 2017). Tais processos quebram a compreensão linear do tempo, e sobretudo são basilares para entender a comunicação musical de muitas manifestações, permitindo variações e desdobramentos conforme disseminados. Hoje, estaríamos na era dos ladrões de cadáveres da música pop, em que registros são profanados colocados em mesas de autópsia (*softwares* de edição não-linear de áudio). Em seu tempo, Atahualpa Y Us Panquis profanou o a obra dos já encerrados Beatles. Procurou exorcizar os fantasmas do quarteto britânico, em seu proto-*spoof* de *shred* destrutivo.

O *cover* duplo de *Revolution* (re)afirma e desqualifica o legado do quarteto de Liverpool na música pop, tão reincidente na produção roqueira do Rio Grande do Sul. Gravada cerca de 20 anos após o término da banda britânica, não há uma tentativa de citação ou revisão de uma era idealizada, mas sim de um passado evocado para ser reprocessado, abusado, e enfim descartado. É possível pensarmos que em sua época buscou justamente tentou fomentar um futuro no chamado rock gaúcho menos reverente ao passado. Em tensão com o *retrô*, marca de primeira década de nosso século (cf. REYNOLDS, 2011), não se trata de um retorno ao passado, mas sim de deturpação, violação em relação a ele. Atahualpa Y Us Panquis não desejam serem como os Beatles, mas sim procuram destruí-los de alguma forma. Iconoclastas em relação ao Fab Four, parecem querer superar toda a reverência ao Reino Unido que viria nos anos seguintes. Por não saberem ou não quererem tocar convencionalmente, fundem duas faixas da banda, rock n roll e vanguarda. O *cover* realizado não procura produzir uma

interpretação fácil do ouvinte, um reconhecimento quase dado no momento da escuta. Na releitura simultânea de duas canções dos Beatles, encontramos uma tentativa de fechar um passado da música *pop* via sobreposição e choque, tornando quase indistinguíveis as citações. *Revolution* dificilmente serviria a um mercado fomentado por ouvintes ansiosos por reciclagens, reedições coleções e compilações de sucessos do passado. Trata o passado, em alguma medida, de maneira antagônica ao apreço pelo *vintage* e evita revisitações ao arquivo midiático de maneira idólatra às grandes obras de outrora.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana; AMARAL, João Pedro Wizniewsky. S2, S2 : Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo happy rock gaúcho. In HERSCHMANN, Micael. **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011, pp. 311-328.

ÁVILA, Alisson et al. **Gauleses Irredutíveis: causas e atitudes do rock gaúcho**. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Buqui, 2012.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000

BRAGA, José Luiz. Dispositivos Interacionais. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação, do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011

\_\_\_\_\_. Experiência estética & mediatização. In LEAL, Bruno; et al (orgs.) **Entre o sensível e comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010, p.73-87.

\_\_\_\_\_. Interagindo com Foucault. Os arranjos posicionais e a Comunicação. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação, do XXVII **Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018

BUZATO et al, Marcelo. Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. In **RBLA**, Belo Horizonte, v.13, n.4, p. 1191-1221, 2013

CAVALCANTI, Paulo. Operário Musical. **Rolling Stone**. São Paulo, n. 140, p.30-31, Abril de 2018

CONTER, Marcelo Bergamin. **Imagem-música em vídeos para web: paródias, reciclagens e remixagens audiovisuais**. São Paulo: Kazuá, 2013

CONTER, Marcelo; SILVEIRA, Fabrício. Sampleamento de imagens sonoras em *Fear of a Black Planet*. In **Resonancias** vol 19, nº35, julio-noviembre 2014, pp.47-60

FELINTO, Erick. Videotrash: O YouTube e a cultura do “spoof” na internet. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.16, p.33-42, dez. 2008

FENERICK, José; MARQUIONI, Carlos. As revoluções do Álbum branco: vanguardismo, nova esquerda e música pop. *In ArtCultura*, Uberlândia, v.17, n.31, p.21-37, jul-dez. 2015

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** : o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

LÓPEZ CANO, Rubén. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. *In Revista LIS ~ Letra Imagen Sonido ~ Ciudad Mediatizada*, Año III #5, Mar/ Jun, 2010, Bs As. UBACyT. Cs de Comunicación, FCS – UBA, p. 171-185

LUCAS, Cássio; CONTER, Marcelo. All star, mas é um artigo sobre amostragem e novas formas de disseminação de fantasmas fonográficos. *In GT de Estudos de Som e Música do XXVI Encontro da COMPÓS*, 06 a 09 de junho 2017, São Paulo, *Anais...* São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, 2017

MASCARENHAS, Alan; LINS, Mariana. Flaw(less). O valor da falha na performance pop. *In PIRES, Victor de Almeida Nobre; ALMEIDA, Laís Barros Falcão de (orgs). Circuitos urbanos e palcos midiáticos*. Maceió: EDUFAL, 2017, p. 279-296

MANOVICH, Lev. Remix strategies in social media. *In NAVAS, Eduardo et al (eds.). The Routledge Companion to remix studies*. New York: Routledge, 2015, p. 135-153

MCLEOD, Kembrew. An oral history of sampling: from turntables to Mashups. *In NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; BURROUGH, Xtine (eds.). The Routledge Companion to remix studies*. New York: Routledge, 2015, p. 83-95

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory: The aesthetics of Sampling**. New York: SpringerWien, 2012

NAVAS, Eduardo et al. Introduction. *In \_\_\_\_\_ (eds.). The Routledge Companion to remix studies*. New York: Routledge, 2015, p. 1-12

REYNOLDS, Simon. **Retromania: pop culture's addiction to its own past**. New York: Faber and Faber, 2011.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVEIRA, Fabrício. Porto Alegre en el espejo partido de Júpiter Maçã. *In VARGAS, Herom; KARAM, Tanius (orgs.). De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina*. Yucatán: Secretaria de Cultura y Artes de Yucatán, 2015, p.347-377

SONVILLA-WEISS, Stefan. Introduction: Mashups Remix Practices and the Recombination of Existing Digital Content. *In \_\_\_\_\_ . Mashup Cultures*. New York: Springer-Verlag, 2010, p. 8-23

SOUZA, Randolph Aparecido de. A estética do mashup. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008, 108p.

STERNE, Jonathan. Media or Instruments? Yes. *In OFFSCREEN*, Vol. 11, nos, 8-9, Aug/Sept, 2007, p. 1-18

ZIELINSKI, Siegfried. 1806/2006 - A miniature in lieu of a Preface. *In* ZIELINSKI, Siegfried; LINK, David (eds.). **Variantology 2 – On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies**. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006a, 7-12

\_\_\_\_\_. **Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means**. Cambridge: MIT Press, 2006b

ZIELINSKI, Siegfried ; WAGNERMAIER, Silvia M. Depth of Subject and Diversity of Method: An introduction to Variantology. *In* \_\_\_\_\_. (eds.). **Variantology – On Deep Time Relations Of Arts, Sciences and Technologies**. Cologne: Verlag der Buchhandlung König, 2005, p. 7-12