

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Marcelo Bergamin Conter

LO-FI
Agenciamentos de baixa definição na música pop

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Marcelo Bergamin Conter

LO-FI
Agenciamentos de baixa definição na música pop

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Linha de pesquisa: Cultura e significação

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Conter, Marcelo Bergamin
LO-FI: agenciamentos de baixa definição na música
pop / Marcelo Bergamin Conter. -- 2016.
199 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Lo-fi. 2. Música pop. 3. Materialidades. 4.
Máquina abstrata. 5. Semiótica. I. Rocha da Silva,
Alexandre, orient. II. Título.

Marcelo Bergamin Conter

LO-FI
Agenciamentos de baixa definição na música pop

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Aprovado em 16 de março de 2016, por:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (orientador)

Prof. Dra. Ana Maria Ochoa Gautier – Columbia University

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira – UNISINOS

Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer – UNISINOS

Prof. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS

Prof. Dra. Suely Fragoso – UFRGS (suplente)

AGRADECIMENTOS

A todos os membros do NPESC (Núcleo de Pesquisa Semiótica Crítica). Sem o olhar crítico, as leituras sugeridas, as recomendações de artistas e bandas que poderiam ser interessantes para análise e os incontáveis encontros no Bar da Tia Vilma, eu poderia não ter chegado aqui.

Ao orientador deste trabalho, Alexandre Rocha da Silva, que acompanha e tutela minhas aventuras acadêmicas desde 2004.

À Profa. Dra. Ana Maria Ochoa Gautier, que me coorientou durante meu período sanduíche, na Columbia University, em Nova Iorque.

À CAPES, cujo apoio foi fundamental para que eu pudesse me dedicar exclusivamente a esta pesquisa.

Por fim, mando um salve para pessoas que participaram de momentos específicos desta caminhada: Fabrício Silveira; Leandro Miguel Souza; Guilherme Maschke; Demétrio Rocha Pereira; Shannon Garland; meus orientandos de TCC, Camila Daniel, Daniela Fischer Fonseca e Miguel Soll; os alunos das disciplinas *Seminário de Audiovisual 2012/1* e *Seminário de Comunicação e Tecnologia 2015/1*; os colegas da IASPM e do GP *Comunicação, Música e Entretenimento* da Intercom; meus pais, Sandra e Bruno e minha querida Giordana Besen.

*Quando a máquina devém planetária ou cósmica,
os agenciamentos têm uma tendência cada vez maior
a se miniaturizar e a devir microagenciamentos.*

(DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 102)

RESUMO

Considerando todos os avanços tecnológicos pelos quais a fonografia passou desde sua invenção, em 1877, por que persistem registros sonoros de baixa definição? Para enfrentarmos essa questão, propomos encarar o lo-fi como um objeto comunicacional, de modo a compreender, a partir de sua linguagem, como ele modeliza a música pop. O lo-fi é reconhecido em senso comum pelo uso de equipamentos de áudio e instrumentos musicais deteriorados, obsoletos ou sucateados. Nesta tese, problematizamos essa noção. Logo de saída, desprendemos o lo-fi do determinismo tecnológico, passando ele a significar outras práticas, linguagens, políticas, estéticas e discursos. Para compreender esse panorama, evitamos uma construção linear ou mesmo histórica. Ao invés disso, mapeamos diversos agenciamentos de baixa definição simultâneos que se processam ao longo da história, circunscrevendo como objeto empírico canções registradas fonograficamente e que promovem algum tipo de desterritorialização do regime de signos institucionalizado pelo *mainstream*, o que nos leva ao seguinte objetivo geral: compreender o lo-fi como uma virtualidade que age na comunicação fonográfica, isto é, como uma máquina abstrata que não só se diferencia de si própria, mas também produz diferença na música pop. Para dar conta desse objetivo geral, desenvolvemos os seguintes objetivos específicos: (1) evidenciar a presença dos suportes fonográficos, instrumentos musicais e demais aparelhos tecnológicos na paisagem sonora das canções lo-fi; (2) mapear e sintetizar os diferentes sistemas culturais que, postos em relação, edificam a semiosfera de onde o lo-fi emerge como um novo sistema; (3) mapear os territórios de significação agenciados pelas imagens sonoras de baixa definição em canções lo-fi; (4) analisar a capacidade dessas imagens sonoras de promover agenciamentos de baixa definição na música pop; (5) descrever o diagrama da máquina abstrata lo-fi, seus modos de funcionamento e de modelização da música pop. Organizamos as análises em platôs, que percorrem diferentes linhas de variação contínua de significação efetuadas pelos agenciamentos de baixa definição. Ao final, descrevemos os modos de funcionamento da máquina abstrata lo-fi. Ao longo do estudo, também revisitamos e refletimos sobre teorias relacionadas ao assunto, como ecologia acústica, materialidades da comunicação, arqueologia da mídia, afecto, semiótica e a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como resultado, esperamos contribuir para as teorias da comunicação com reflexões referentes às noções de fidelidade, resolução, ruído, percepção sonora e, em especial, para a constituição de um modelo comunicacional micropolítico, reconhecido nos processos de diferenciação de nosso objeto de estudo. A baixa definição, defendemos, manifesta-se entre estados regulares da música pop, desestabilizando seus ritmos regulares, forçando seu núcleo a modificar sua estratégia para lidar com a diferença. Imagens sonoras lo-fi são institucionalizadas pela música pop, mas isso acaba por gerar outras imagens sonoras potenciais. A baixa definição segue, assim, resistindo aos regimes de signos impostos pelos movimentos hegemônicos da música pop, sempre propondo arrebatamentos e estabelecendo modos de comunicar imprecisos, distorcidos, violentos.

Palavras-Chave: Lo-fi. Música pop. Materialidades. Máquina abstrata. Semiótica.

ABSTRACT

Considering every technological advance phonographic recording has achieved since its invention in 1877, how come low definition sound recordings still exist (and persist)? To face such question, we treat lo-fi as a communicational object, in order to comprehend, from its language, how it models pop music. Lo-fi is recognized by common sense as the use of either scraped, obsolete, or spoiled audio and/or music equipments. In the present dissertation, we question and problematize such notion. From the start, lo-fi is set loose of its technological determinism, so it can be understood as different practices, languages, politics, aesthetics and discourses. To comprehend such a perspective, we avoid linear or historical approaches. Instead, several simultaneous low definition *agencements* processed throughout history are mapped, where we look for recorded songs that promote some kind of deterritorialization of the regime of signs institutionalized by the mainstream, which leads us to the following general objective: to comprehend lo-fi as a virtuality that acts on phonographic communication, that is, as an abstract machine that not only differs from itself, but also produces differentiation in pop music as well. To unravel this general objective, we established the following specific objectives: (1) to point out the presence of phonographic supports, musical instruments and other technological devices in the soundscape of lo-fi songs; (2) to map and to synthesize the different cultural systems that, when put in relation to each other, build a semiosphere from where lo-fi emerges as a new system of its own; (3) to map the territories of signification produced by *agencements* of low definition sound images; (4) to analyze the capacity of such sound images in promoting low definition *agencements* in pop music; (5) to describe the diagram of lo-fi's abstract machine, its operating modes and pop music modelizations. The analyses are organized in plateaus that roam different lines of continuous meaning variations elicited by low definition *agencements*. At the end, we describe the modes of operation of the lo-fi abstract machine. Throughout the research, we also revisit and speculate about theories regarding the subject: acoustic ecology, materialities of communication, media archaeology, affect, semiotics and Deleuze and Guattari's philosophy of difference. As a result, we expect to contribute to the theories of communication, specially concerning the notions of fidelity, resolution, noise, sound perception and, last but not least, to contribute to the construction of a micro-political communication model, recognized in the processes of differentiation of our object of research. As we advocate, low definition manifests itself between pop music's regular states, destabilizing its regular rhythms, forcing its core to modify its strategy to deal with the difference. However, pop music institutionalizes lo-fi sound images, but that movement ends up generating other potential lo-fi sound images in the lo-fi system. Therefore, low definition follows, resisting to the regimes of signs imposed by pop music's hegemonic movements, developing new ways of ravishments and establishing fuzzy, distorted, violent, inaccurate modes of communication.

Keywords: Lo-fi. Pop music. Materialities. Abstract machine. Semiotics.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	<i>Bit depth / Sample rate</i>	41
Gráfico 2	Eixos dos agenciamentos	62
Gráfico 3	Trecho de 15 segundos da canção <i>Nylon strings</i> (The Gentrificators), mixada sem compressão	156
Gráfico 4	Trecho de 15 segundos da canção <i>Nylon strings</i> (The Gentrificators), mixada com compressão	156
Gráfico 5	<i>Morning glory</i> , da banda Oasis	161
Gráfico 6	Intervalo da canção <i>Morning glory</i> , da banda Oasis	162
Gráfico 7	<i>The end of the line</i> , Metallica	164
Gráfico 8	<i>Pastoral</i> de Beethoven (0:00 a 2:00)	169
Gráfico 9	<i>Smells like teen spirit</i> , Nirvana (0:00 a 2:00)	169
Gráfico 10	<i>Fica comigo agora</i> , Hélio dos Passos (0:00 a 2:00)	170
Gráfico 11	<i>What is the brother</i> , Ednaldo Pereira (0:00 a 2:00)	171
Gráfico 12	<i>Sou foda</i> , Os Avassaladores	171

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Anúncio da Maxell explorando o desejo de presença dos consumidores de aparelhos de som Hi-Fi	84
Figura 2	<i>Ready for the house</i> (capa)	100
Figura 3	<i>Ready for the house</i> (contracapa)	100
Figura 4	Anúncio de Wollensak	102
Figura 5	Studer J37	102
Figura 6	Teclado sintetizador Technics KN1000	106
Figura 7	Uma das quatro pedaleiras de Kevin Shields, utilizada na turnê de 2008 ..	135
Figura 8	Capa do disco <i>Loveless</i> (My Bloody Valentine, 1991)	137
Figura 9	Tony da Gatorra tocando em Cardiff, País de Gales, em julho de 2010 ...	145
Figura 10	Theremin mostrando o interior de seu instrumento	147
Figura 11	Theremin ‘tocando’ o theremin	147
Figura 12	<i>Rack</i> contando com sete módulos	148
Figura 13	Kevin Shields envolto por seus <i>stacks</i>	149
Figura 14	Pedal de guitarra artesanal	149
Figura 15	Controlador de <i>samples</i>	150
Figura 16	Botões de ajuste fino para regulação independente de canais em televisor	151
Figura 17	Braço da gatorra nº 14	152
Figura 18	Macro de trilha sonora impressa em vinil e agulha percorrendo-a	155

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CONCEITUANDO O LO-FI	18
2.1 MATERIALIDADES DO LO-FI.....	18
2.1.1 Materialidades e meios.....	21
2.1.2 Materialidades e aparelhos.....	29
2.1.3 O lo-fi como sistema modelizante.....	36
2.1.4 Delimitando os conceitos de lo-fi e de baixa definição.....	39
2.2 IMAGENS SONORAS LO-FI.....	47
2.2.1 A imagem em Bergson.....	49
2.2.2 Desdiscretizando a imagem sonora.....	51
2.2.3 Reconhecendo imagens sonoras.....	57
2.3 AGENCIAMENTOS DE BAIXA DEFINIÇÃO.....	58
2.3.1 Territórios.....	59
2.3.2 Agenciamentos.....	60
2.3.3 A máquina abstrata.....	64
2.4 SÍNTESE TEÓRICA E MÉTODO DE ANÁLISE.....	67
3. PLATÔS DE BAIXA DEFINIÇÃO.....	72
3.1 RITORNELOS TECNOLÓGICOS DA AUTENTICIDADE.....	74
3.2 MAQUINIZAÇÕES DO AMADORISMO.....	92
3.3 EXÍLIOS CASEIROS E O REENCANTAMENTO DA MÚSICA POP.....	112
3.4 IMAGENS SONORAS DA VIOLÊNCIA	127
3.5 RESISTÊNCIA E DEVIR SUCATA DAS CAIXAS PRETAS MUSICAIS	144
3.6 PICOS (DE DESTERRITORIALIZAÇÃO) DE INTENSIDADE SONORA.....	155
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS.....	192

1 INTRODUÇÃO

Ao partir para uma turnê na Inglaterra, em 1991, a banda Nirvana, ainda comemorando a venda de algumas dezenas de milhares de cópias de seu primeiro disco (*Bleach*, 1989) e tendo recém lançado o segundo (*Nevermind*, 1991), mal poderia imaginar o fenômeno massivo-midiático que ela estava tornando-se em sua terra natal. Enquanto o trio fazia uma sequência de shows para os britânicos, o *single Smells Like Teen Spirit* chegava ao primeiro lugar nas paradas estadunidenses, as vendas de cópias do disco passaram da cifra dos milhões e em pouco tempo a banda foi elevada de um fenômeno local da pequena cidade de Aberdeen, Washington, a sucesso mundial. Ao retornar para seu país, e ter de enfrentar essa repentina incorporação do *underground*¹ pelo *mainstream*², o trio teve dificuldades para lidar com o repentino estrelato.

A explicação da escalada para o topo das paradas, derrubando até mesmo Michael Jackson e Madonna, já é bem conhecida, mas cabe lembrar: em meio a um mar de *glam* e *power metal*, somado aos *hits* eletrônicos que marcaram a segunda metade dos anos 1980, o rock havia chegado a sua expressão máxima como *corporate rock*. Nesse marasmo asséptico e pretensioso de superestrelas, bandanas, solos de guitarra intermináveis, suítes presidenciais destruídas e baterias cheias de reverberação³, aparece um trio maltrapilho, questionando a apatia da geração que sucedeu os *baby boomers*. Evocando elementos do *punk* (como a roda *punk*, a quebradeira generalizada, a destruição dos equipamentos no palco, a distorção⁴, o suor), a banda estava no lugar certo e na hora certa para estourar e para derrubar o *status quo*.

Parte desse sucesso também se deve, talvez, a Bitch Vig, produtor do disco, e a Andy Wallace, que fez a mixagem. Pelas mãos de ambos, o produto final terminou com uma característica *grunge ma non troppo*, polindo o som o suficiente para que ficasse radiofônico, mas sem perder sua força *punk*.

-
- 1 Termo atribuído ao conjunto de cenas musicais menores, geralmente autônomas, independentes das grandes gravadoras e das leis do mercado fonográfico.
 - 2 O termo é empregado, muitas vezes, de forma pejorativa ao *status quo* gerado pela imposição dos valores da indústria fonográfica ao mercado. O *mainstream* promove, também, e principalmente, a repetição, institucionalização e sedimentação de imagens sonoras no núcleo do sistema da música pop.
 - 3 “Permanência de um som em um ambiente, após o término de sua emissão” (DOURADO, 2004, p. 280).
 - 4 Efeito produzido por um aparelho que satura o sinal elétrico produzido por um instrumento musical, como uma guitarra elétrica. A saturação provoca o realce das parciais harmônicas mais agudas, além de comprimir os picos de maior volume. Assim, a onda sonora fica mais achatada e o som do instrumento distorcido ocupa um espectro de frequência maior.

O que se passou nesse momento com a banda foi a sua assimilação pela estrutura nuclear da música pop⁵, a institucionalização do Nirvana e do rock alternativo. Mas, então, qual é a ‘alternativa’ ao pop?

Em uma leitura dualista da esfera da música pop, aquela com que nos deparamos na crítica musical, nas conversas coloquiais, nas atitudes, escolhas e performances dos artistas, há o seu núcleo duro e aquilo que está na sua periferia: o *mainstream* e o *underground*; os vendidos (*sell outs!*) e os independentes (*indies*⁶), a canção chiclete e a música experimental e assim por diante. O núcleo duro, conservador, retranqueiro, hegemônico e com um poder de disseminação imenso; as margens, com elementos que tentam enfrentar ou se incorporar ao núcleo, produzem sonoridades *sui generis*.

Haveria aí, nessa leitura, um caminho linear, histórico: uma dada banda, por exemplo, começa nas garagens e bares pequenos a produzir sonoridades novas; em seguida, ela cresce e atrai mais público e vai conquistando território, por repetição, por assimilação incessante de seus motivos musicais até que o *mainstream* a incorpora, moldando-a nos seus termos.

No entanto, como iremos aqui propor, essa equação é insuficiente para se entender certos processos de criação da e na música pop. Quando um elemento da margem adentra o núcleo, algo desse elemento não persiste na margem?

É aí que aparece o objeto de estudo desta tese: o lo-fi⁷. Para a crítica musical e para o senso comum, esse nome está diretamente associado à prática de gravar música com aparelhos de fita cassete amadores no conforto de casa e lançar esse registro como obra final, ao invés de usá-lo como fita demo para tentar convencer grandes gravadoras a assinar um contrato. Tal fenômeno foi predominante entre meados da década de 1970 e o final da década de 1980. Já na década de 1990, essas gravações persistiram, mas com a diferença de que a indústria passou a emulá-las em discos e distribuí-los em larga escala. Uma história possível do lo-fi na música seria bem similar à do Nirvana (por isso a introdução com um exemplo bem conhecido): das margens até a incorporação total pelo núcleo duro da música pop. Só que o termo em si pode ser aplicado a diversos fenômenos, não apenas a esse determinismo

5 Entendemos a música pop como uma rede semiótica, composta por elementos nucleares, como o *mainstream*, a indústria fonográfica, os conglomerados midiáticos, mas também gêneros musicais, sistemas tonal, modal e serial, mercado da fama e das celebridades, redes discursivas...

6 Abreviação de *independent*, refere-se a músicos que optam por gravar suas canções com pequenas gravadoras ou até por conta própria, ao invés de almejar contratos com grandes empresas da indústria fonográfica. Tal posicionamento acabou por se tornar uma espécie de gênero musical, por vezes também chamado de rock alternativo, ainda que, da década de 1990 em diante, muitas dessas bandas tenham passado a ser gravadas e distribuídas pelas grandes gravadoras.

7 Embora seja um termo inglês, optamos por não utilizar o itálico, por ser não só nosso objeto de estudo, mas também pelo modo como queremos apropriá-lo. Para mais detalhes, conferir 2.1.4.

tecnológico do cassete. Há vários ‘caminhos’ históricos que podem ser percorridos e há, ainda, aqueles que ainda não foram reconhecidos, e que pretendemos aqui evidenciar.

O tema da pesquisa é o lo-fi como agente de desterritorialização da música pop. Assim, pretendemos, nesta tese, percorrer diversas linhas de fuga lo-fi na música pop, não o caminho que ele seguiu do *underground* ao *mainstream*, mas os processos de variação e diferenciação de si que ele provoca ao dialogar com a música pop, o *mainstream*, a indústria fonográfica, os aparelhos, as codificações digitais e assim por diante. Nas análises, mapeamos os excessos que ocorrem nesse processo e que estão em dispersão, ressignificando os territórios da música pop e do lo-fi, e nos quais as tecnologias, meios, mídias, aparelhos, *hardwares* e *softwares* têm um papel decisivo.

Vejamos qual é a situação presente em termos tecnológicos. Estamos em 2016. Não é nenhuma novidade gravadores de som que conseguem capturar todo o espectro de ondas sonoras audíveis pelo ouvido humano, e até mesmo para além dele; tecnologias como o som binaural, quadrafônico, *surround*, 5.1 e tantas outras possibilitam a espacialização do som, gerando para o ouvinte uma experiência sônica fantástica; microfones ultrasensíveis permitem que os mais delicados sons sejam registrados, como o sussurrar de uma voz e o encher de pulmões de um cantor prestes a entoar um cativante refrão.

Em paralelo, mesmo com tantos avanços tecnológicos, diversas mídias obsoletas persistem: nossos telefones fixos e móveis ainda soam como se fossem compactos rádios de pilha; músicos continuam gravando em fita cassete, e pessoas ainda ouvem suas *mixtapes*, gravadas e regravadas há 20 anos ou mais; o MP3 compacta os dados de arquivos de áudio crus, piorando a qualidade sonora; compressores de áudio reduzem a dinâmica, desestimulando a audição de longa exposição, e são usados não apenas nos estúdios, antes da música ser distribuída, mas também no rádio, na televisão e em plataformas on-line⁸. Assim sendo, considerando todos os avanços tecnológicos pelos quais a fonografia passou desde sua invenção, em 1877, até o presente (estereofonia, amplo espectro de frequências, sons nítidos), por que ainda persistem manifestações lo-fi?

Queremos demonstrar aqui que tal persistência não se reduz a uma perspectiva tecnológica. Trata-se também de uma questão estética, cultural, política e de linguagem. Veremos no decorrer da tese que o universo lo-fi na música pop estabelece uma forma de

8 Apesar do foco aqui ser a fonografia, não custa lembrar que outras mídias também passam por isso: a fotografia reencontrou a lomografia, o Polaroid e o *pinhole*, e máquinas digitais oferecem filtros que ‘envelhecem’ ou ‘deterioram’ a imagem; nas artes visuais, programadores/artistas criaram a *glitch art*, baseada em forçar *softwares* a responder de forma errada e criar ruídos na sua linguagem. Há momentos em que mesmo a dita televisão HD, de alta definição, apresenta falhas de codificação que criam blocos de ruído na tela ou no canal de áudio.

pensamento que acompanha o desenvolvimento cultural, estético e político contemporâneo, produzindo sentidos e sensibilidades não mais pela lógica da profundidade (formando ramificações), mas da superfície (formando rizomas).

Há dois intercessores fundamentais para que se reconheça tal possibilidade:

1) A extensa obra do artista texano Daniel Johnston (que corresponde a mais de uma dezena de álbuns, várias HQs, desenhos, pinturas, curta-metragens). Por falta de recursos, Johnston encomendava fitas cassete contendo sermões de pastores (então mais baratas que fitas virgens) e gravava por cima suas canções, executadas ao vivo. Esse era o produto final, ruidoso, com falhas entre as canções, além disso, as próprias músicas apresentavam uma característica lo-fi;

2) A banda *My Bloody Valentine*, que, num cenário completamente diferente de Johnston, com um estúdio profissional, muitos equipamentos e carta branca da gravadora, produziu o disco *Loveless* (1991), que, embora dialogue com a música pop, deforma todos os seus elementos até o limite: guitarras são distorcidas a ponto de soarem como um instrumento novo; voz e bateria se encontram ao fundo da mixagem, escondendo-se parcialmente por detrás das estridentes guitarras; poucos elementos de variação e repetição excessiva de blocos. Ao invés de progressões introdução-verso-refrão-solo, *My Bloody Valentine* lida na maior parte das vezes com variações circulares, do estilo A-B-A-B-A-B-A.

Em ambos os casos, percebemos que a ideia de lo-fi poderia ser aplicada em outras esferas (estéticas, culturais, políticas) que não apenas na tecnológica. Neste momento de observação, ainda carentes de arcabouço teórico, intuímos que o lo-fi pode ser problematizado por e dentro das teorias da comunicação.

Mas, se estamos aqui pensando na *ação* do lo-fi na música pop, é preciso antes situar de que música pop estamos falando. Nossa compreensão é a mesma que Cardoso Filho e Janotti Júnior atribuem à música popular massiva:

Em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura. [...] (2006, p. 2-3)

Adotamos o termo *pop* aqui para designar a música que decorre de uma série de invenções tecnológicas, partindo do fonógrafo, no final do século XIX. O termo pode ser atribuído a estilos musicais muito variados, porém a música pop é aqui compreendida como um produto da fonografia, que passa, em algum momento, de sua composição a sua execução, por mediações elétricas e/ou eletrônicas e que é composta para (ou esperando) ser registrada.

Reiterando essa ideia, Cardoso Filho e Janotti Júnior (2006) ainda citam o sociólogo Simon Frith, que divide a música em três diferentes fases de produção, circulação e consumo. O primeiro é o *folk*, em que a música é produzida e armazenada no corpo humano ou nos instrumentos musicais (na memória ou em uma caixinha de música, adicionaríamos como exemplos). Não há uma forma de registro externo, como é o caso do estágio *artístico*, quando entram em cena notações e partituras, caracterizando a música erudita. Por fim, haveria um terceiro estágio, que é contemporâneo: o *pop*. Agora, a música dialoga com a indústria fonográfica: ela pode ser codificada e armazenada em fonogramas, e, posteriormente, executada de forma mecânica ou elétrica. Como tais fonogramas podem ser duplicados quantas vezes se desejar, a música se torna consumível por muito mais pessoas. Cabe, ainda, mencionar que

O termo popular, não só em termos musicais, bem como em relação à expressão “cultura popular massiva”, é uma asserção política. Em um primeiro momento, tratou-se de uma questão de tradução, isto é, como abarcar as distinções entre os estudos brasileiros e franceses, que observavam uma diferença entre música popular (de feições folclóricas ou nativistas) e música pop (popular midiática), que nem sempre é acompanhada pelos estudos culturais da língua inglesa. (JANOTTI Jr., 2014, p. 45-46)

Por causa da perspectiva que se pretende adotar, consideramos aqui apenas registros fonográficos de canções pop. Performances ao vivo, peças instrumentais e outras expressões, como artes visuais, serão evocadas somente se houver a necessidade de, através delas, esclarecer manifestações lo-fi em canções fonográficas. Nosso foco, então, está em canções da música pop, registradas fonograficamente nos mais diversos suportes: discos de vinil, fitas magnéticas, *compact discs* (CDs) e formatos de áudio digital sem compressão (como o WAV) e com compressão de dados (como o MP3). Tal perspectiva se aproxima da de Silveira (2013, p. 30), que reconhece a Comunicação como uma área mais interessada em questões periféricas à fonografia em si (mercado, divulgação, apropriações sociais, repercussões em redes sociais),

[...] como se o que tivéssemos diante dos olhos – ao alcance dos ouvidos, melhor dito – fosse um signo de alguma outra coisa, fosse um mero subproduto, um rebento secundário ou algo assim, inescapavelmente sobredeterminado por causas externas e macrossociais, que lhe seriam sempre transcendentais e que, ao analista, resultariam mais demandantes, dignas de maior atenção até.

Inverteremos aqui essa perspectiva que as pesquisas em Comunicação vêm fazendo majoritariamente para abordar a música. Nosso interesse reside fundamentalmente nas fonografias elas mesmas, nas canções ali inscritas e reproduzidas por aparelhos reprodutores. Como objeto empírico, portanto, partimos, em geral, de canções registradas em fonogramas,

desenvolvidas através de instrumentos musicais elétricos e/ou eletrônicos (guitarra, baixo, bateria, teclados, sintetizadores...), registrados fonograficamente também através de equipamentos elétricos e/ou eletrônicos⁹ (mesas de som, microfones...), e que contam com a presença da voz humana. Também nos interessam os meios e mídias através dos quais os fonogramas são reproduzidos, bem como os discursos culturais, estéticas e políticas que advêm dos agenciamentos entre os aparelhos e os artistas.

Nessa perspectiva, pretendemos reconhecer atualizações do lo-fi para além daquelas reconhecidas pelos discursos dos críticos musicais, da indústria fonográfica e dos próprios músicos. Mais do que um fenômeno tipicamente *underground*, veremos que ele se manifesta até mesmo em produtos do *mainstream*.

Para a definição de lo-fi, partimos de duas perspectivas. A primeira sugere que o lo-fi seja um ‘modo de ser’ da música pop, mais do que uma técnica que perpassa parte dos produtos musicais fonográficos. Logo, compreender seus movimentos de virtualização, atualização, potencialização e realização pode colaborar para o entendimento dos modos de comunicação das materialidades fonográficas.

A segunda está relacionada ao impacto de tal fenômeno na cultura e sugere que o lo-fi efetua um elogio ao pensamento de superfície na música pop. Ao observarmos empiricamente algumas canções com características lo-fi, logo percebemos que a música pop sofre achatamento de dinâmica e abandono de perspectiva, resultante da limitação dos equipamentos de registro e de reprodução sonora. Tal achatamento está relacionado ao fetiche pelo lo-fi, como reação minoritária às práticas do *mainstream*, mas também como reação às novas práticas e culturas de audição.

Desse modo, articulando as duas perspectivas, chegamos ao nosso objetivo geral: compreender o lo-fi como uma virtualidade que age na comunicação fonográfica, isto é, como uma máquina abstrata que não só se diferencia de si própria, mas também produz diferença na música pop e na comunicação fonográfica. Para dar conta desse objetivo geral, procuramos desenvolver nos próximos capítulos os seguintes objetivos específicos: (1) evidenciar a presença dos suportes fonográficos, instrumentos musicais e demais aparelhos tecnológicos na paisagem sonora das canções lo-fi; (2) reconhecer os diferentes sistemas culturais que, postos em relação, edificam a semiosfera de onde o lo-fi emerge como um novo sistema; (3) mapear os territórios de significação agenciados pelas imagens sonoras de baixa definição em

9 Salientamos, ainda, que a música popular contemporânea, em sua grande parte, acaba passando por tecnologias digitais, mesmo que isso ocorra depois do processo de composição (a gravação analógica hoje é uma opção estética, uma vez que os estúdios, em geral, optam pela gravação digital. Ainda assim, é provável que a maior parte das músicas gravadas analogamente seja convertida para mídias digitais).

canções lo-fi; (4) analisar a capacidade dessas imagens sonoras de promover agenciamentos de baixa definição na música pop; (5) descrever o diagrama da máquina abstrata lo-fi, seus modos de funcionamento e de modelização da música pop.

Para tal empreitada, seguimos o seguinte percurso metodológico: (1) através de uma pesquisa exploratória, reconhecemos quais são as bandas, canções, instrumentos musicais, aparelhos e movimentos culturais mais relevantes para a compreensão dos agenciamentos de baixa definição que estamos mapeando, fundamentalmente em termos tecnológicos, políticos, culturais e de linguagem; (2) construímos o corpus utilizando um arcabouço teórico fundamentado pelas teorias das materialidades e dos afectos, pela Semiótica da Cultura, pelo conceito de imagem sonora e pela filosofia da diferença de Deleuze e Guattari; (3) considerando tais teorias, ressignificamos o lo-fi para os propósitos desta tese, para que ele se transforme em um conceito operacional; (4) organizamos as análises em seis platôs, de modo que cada um deles percorre toda a história da fonografia, cada um percorrendo uma linha contínua de variação de agenciamentos de baixa definição; (5) por fim, ao reconhecermos territórios de significação que são arrebatados em diferentes platôs, descrevemos o diagrama composto pelos diversos agenciamentos de baixa definição abordados, evidenciando os diversos modos de funcionamento da máquina abstrata.

A proposta, aqui, portanto, parte da sonoridade das canções, de sua linguagem, da interferência de equipamentos e instrumentos musicais elétricos, eletrônicos e digitais na sonoridade, o que deverá encaminhar para uma compreensão dos fenômenos propriamente fonográficos da música pop. Espera-se, assim, demonstrar que o lo-fi não deve ser considerado tão somente como uma opção estética, um agente minoritário ou periférico, mas sim como uma máquina capaz de se manifestar tanto no núcleo quanto na periferia do sistema em que ela esteja inserida. Assim, se uma imagem sonora lo-fi é repetida diversas vezes ao longo da história da fonografia, ela não mais nos é interessante, porque foi institucionalizada, e agora pertence a um regime de alta definição. O que interessa para a tese é analisar o caminho percorrido por uma imagem sonora de baixa definição *até* que ela começasse a ser repetida incessantemente. Logo que isso ocorre, novas imagens potenciais começam a tomar forma, ainda que de modo minoritário, esboçando novos sistemas culturais possíveis que irão desestabilizar tudo o que havia de estável na música pop. Como o disco *Nevermind* o fez nos Estados Unidos enquanto seus compositores estavam em turnê na Inglaterra.

2 CONCEITUANDO O LO-FI

Neste capítulo, realizamos a edificação do referencial teórico, visando a uma conceituação do termo lo-fi. No primeiro subcapítulo, *Materialidades do lo-fi*, como procedimento, optamos por enfrentar teoricamente usos coloquiais, noções de senso comum, aplicações tecnológicas e o modo como músicos, críticos musicais, fãs e acadêmicos empregam o termo lo-fi. Enfrentamos os discursos de determinismo tecnológico (no que concerne às práticas de gravação e reprodução sonora) através das teorias das materialidades; o antropocentrismo (no que concerne à criação de novas obras lo-fi) através da semiótica da cultura; e, finalmente, delimitamos, para a tese, os conceitos de lo-fi e de baixa definição, evidenciando suas singularidades e relações. Depois, em *Imagens sonoras lo-fi*, desenvolvemos o conceito de imagem sonora, caro para esta tese, pois trata da atualização da virtualidade, do ‘modo de ser lo-fi’. No terceiro subcapítulo, *Agenciamentos de baixa definição*, tratamos de compreender como o funcionamento do ‘modo de ser lo-fi’ pode ser descrito, mapeado e compreendido como um diagrama, como máquina produtora de singularidades. Finalmente, em *Síntese teórica e métodos de análise*, como o nome sugere, apresentamos as principais contribuições dos três itens anteriores e, em seguida, descrevemos o roteiro de análise dos materiais empregados nesta tese.

2.1 MATERIALIDADES DO LO-FI

O termo mais comumente empregado para descrever um registro fonográfico com uma sonoridade precária é lo-fi. A popularização do termo se deve a um programa de rádio da emissora nova-iorquina WFMU, intitulado *Lo-Fi* pelo seu produtor William Berger (2007). Ao entrar no ar em 1986, dedicava meia hora para apresentar exclusivamente gravações caseiras e amadoras. O termo, naquela época, opunha-se ao então já consolidado hi-fi (abreviação de *high-fidelity*), empregado para se referir a registros fonográficos ou a aparelhos de som de altíssima qualidade e nitidez sonora.

O termo hi-fi significava, também naquela época, uma experiência sonora que é a mais próxima possível de uma experiência ao vivo, como se o ouvinte estivesse logo em frente aos músicos. Isso significava não só ter um som limpo e que apresentava todas as frequências

sonoras, mas também a tecnologia mais discreta possível. O som da agulha roçando o vinil, o chiado do pré-amplificador reforçando os alto-falantes, tudo isso deveria ser suprimido ao máximo. Entre a invenção do fonógrafo de Edison em 1877 e a popularização do disco de vinil estereofônico, houve um progresso linear na busca pela redução de ruídos e pela ampliação do espectro sonoro; já na era digital, foi nítido o progresso exponencial da quantidade de dados que podem ser armazenados em mídias cada vez menores. Nesta perspectiva, a história do hi-fi é contada pela indústria¹⁰.

Enquanto o conceito de hi-fi avançou progressivamente ao longo dos anos, a história do lo-fi encontrou obstáculos para ser contada de modo linear e progressivo. Suas primeiras definições (que emergiram em meados da década de 1970) trataram de responder criticamente às manifestações expressas pelo hi-fi e pelas lógicas hegemônicas do mercado. O lo-fi foi sendo, assim, definido a partir de dois vieses especificamente: a fita cassete e o mote *do it yourself* (faça você mesmo). O cassete é uma mídia bem distinta do LP, pois armazena mais tempo de áudio e, principalmente, permite ao consumidor gravar sons por conta própria, até mesmo por cima de um registro anterior. Com ele, tornou-se possível para pequenos artistas lançarem álbuns produzidos em casa, com capas feitas à mão ou reproduzidas com fotocopiadoras e em quantidades reduzidas e/ou *on demand*. Cenário bem diferente do proposto, à época, pelos selos fonográficos, pois a tendência era a de imprimir discos de vinil às centenas ou aos milhares, quantidades que muitas bandas pequenas não tinham a capacidade de fazer vender. Foi assim que o movimento cultural *do it yourself* se aproximou da música punk. A ideia é reconhecer e aceitar a cena musical independente, da qual se faz parte, como menor, autônoma em relação às decisões e modismos que são sugeridos e lançados pela grande mídia. No *do it yourself* “[...] trata-se de utilizar qualquer coisa que esteja ao seu alcance para criar sua própria entidade cultural; sua própria versão do que quer que você pense que esteja fazendo falta na cultura *mainstream*” (SPENCER, 2005, p. 11, tradução nossa¹¹).

Essas relações do lo-fi com o amadorismo, o punk, o cassete, o *do it yourself* estão bem estabelecidas nos discursos da crítica musical. Em síntese, parece haver uma tendência de conceituar o lo-fi como uma manifestação minoritária dentro da esfera da música pop, como uma expressão técnica ou como uma espécie de gênero¹² musical (mais como uma

10 A obra de Milner (2010) avança nessa problemática.

11 [...] is about using anything you can get your hands on to shape your own cultural entity; your own version of whatever you think is missing in mainstream culture.

12 [...] os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamentos e embalagens), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) regras estéticas (possibilidades de

‘opção estética’, nesse caso). A seguir, apresentaremos algumas citações longas, mas necessárias, para explicitar isto que estamos defendendo. Vejamos, primeiro, o entendimento de Lee Ranaldo, membro do grupo de pós-rock Sonic Youth:

Bem, lo-fi é um tipo de música que é gravada de modo muito simples ou primitivo. No início, com um gravador de fita cassete. Eu acho que os primeiros artistas a serem compreendidos como lo-fi foram Daniel Johnston, e as primeiras gravações do Low Barlow, antes do Sebadoh começar, quando ele apenas gravava cassetes em casa. Eu acho que, antes de tudo, isso é o que o lo-fi é: algo bem pessoal ou algo gravado de modo bem cru. E eu acho que para a maior parte das pessoas trata-se apenas de lidar com a limitação tecnológica que eles possuem (apud CONTER, 2014).

No site especializado *All Music*, o verbete *Lo-Fi* expressa o seguinte:

Durante o fim dos anos 1980 e início dos 90, a baixa fidelidade se tornou não apenas a descrição da qualidade de gravação de um álbum, mas também se tornou um gênero em si. Através da história do rock and roll, gravações foram feitas de modo barato e rápido, frequentemente com equipamentos de baixa qualidade. [...] Inicialmente, gravações lo-fi foram negociadas através de fitas cassete caseiras, mas vários selos independentes – mais notadamente a K Records, dirigida por Calvin Johnson, que também liderava a banda Beat Happening – lançaram álbuns em vinil. Vários grupos no fim dos anos 80, como Pussy Galore, Beat Happening e Royal Trux ganharam alguns seguidores no underground americano. Em 1992, grupos como Sebadoh e Pavement se transformaram em bandas *cult* bastante populares, contando com seus registros intencionalmente ruidosos e caóticos. Alguns anos depois, Liz Phair e Beck ajudaram a colocar o lo-fi de vez no *mainstream*, ainda que de um modo mais amaciado¹³ (tradução nossa¹⁴).

E no livro *DIY: the rise of lo-fi culture*, de Amy Spencer:

Subvertendo o termo “hi-fi”, a música “lo-fi” se refere a um estilo musical em oposição a valores de alta produção. É uma ideologia que vem sendo defendida e ridicularizada por décadas. Para alguns, é o único meio pelo qual estão dispostos a fazer música, para outros, representa um estilo amador e irritantemente caótico. O lo-fi é, no entanto, essa celebração do amador, que está no coração da cena DIY tanto na música quanto na literatura – uma celebração que continua até hoje. (2005, p. 14-15, tradução nossa¹⁵).

experiências atreladas a certas sonoridades) e regras técnico-formais (que envolvem a produção, a circulação e a recepção musical em sentido estrito) (JANOTTI Jr., 2014, p. 78-9).

- 13 Disponível em <<http://www.allmusic.com/style/lo-fi-ma0000002701>>. Acesso em 15 out. 2015.
- 14 During the late '80s and early '90s, lo fidelity became not only a description of the recording quality of a particular album, but it also became a genre onto itself. Throughout rock & roll's history, recordings were made cheaply and quickly, often on substandard equipment. [...] Initially, lo-fi recordings were traded on homemade tapes, but several indie labels -- most notably K Records, which was run by Calvin Johnson, who led the lo-fi band Beat Happening -- released albums on vinyl. Several groups in the late '80s, like Pussy Galore, Beat Happening, and Royal Trux earned small cult followings within the American underground. By 1992, groups like Sebadoh and Pavement had become popular cult acts in America and Britain with their willfully noisy, chaotic recordings. A few years later, Liz Phair and Beck helped break the lo-fi aesthetic into the mainstream, albeit in a more streamlined fashion.
- 15 Subverting the term “hi-fi”, “lo-fi” music refers to a musical style in opposition to high production values. It is an ideology that has been both championed and ridiculed over the decades, for some, this is the only way they are willing to make music, to others it represents an annoyingly shambolic, amateur style. It is,

Para os propósitos desta tese, defendemos que o conceito se engessa sob essas perspectivas, que o cerceariam como mero determinismo tecnológico, como nada mais do que um ‘efeito especial’. Estamos lidando, portanto, com um termo que não corresponde exatamente à noção de estilo, nem de gênero, ao menos não como o senso comum compreende ambos. Não nos importa, aqui, resolver essas questões referentes ao estilo e ao gênero, mas, sim, compreender a complexidade do lo-fi tanto como expressão quanto como tensionamento da música pop e da fonografia e, como veremos, isso se dá majoritariamente através das materialidades sonoras.

2.1.1 Materialidades e meios

Interessa-nos, aqui, identificar quais foram as condições de possibilidade da emergência do lo-fi. Uma vez que o termo está vinculado a expressões sônicas que são de ordem material (aparatos fonográficos sucateados interferem e moldam as sonoridades fonográficas), tais condições podem ser evidenciadas e problematizadas pelas teorias das materialidades, o que

[...] significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades*, *significantes* ou *meios* pode parecer-nos uma idéia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação – tais como a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. (FELINTO, 2001, p. 3)

Felinto (2001) reconhece a marca de McLuhan no desenvolvimento da teoria, para quem os meios são extensões do homem, próteses que expandem nossas capacidades e inauguram um novo estágio da cultura, que surge, sobretudo, no advento da energia elétrica. Aliás, o próprio McLuhan insiste: “Meu tema principal é a extensão do sistema nervoso na era elétrica e, portanto, a interrupção completa em 5.000 anos de tecnologia mecânica. Isso eu afirmo cada vez mais e novamente” (1987, apud PEREIRA, 2011, p. 109). As mudanças mais drásticas da cultura nos últimos dois séculos estão relacionadas ao uso e controle da energia elétrica em aparelhos. Só os casos que envolvem audibilidades já impressionam: microfones, alto-falantes, telefone, cabos de dados transatlânticos, toca-discos, guitarra elétrica, teclados sintetizadores de sons, televisão, fita magnética, aparelhos para surdez, informática, internet,

however, this celebration of the amateur that is at the heart of the DIY scene in both music and literature – a celebration that continues today.

MP3 e tantos outros. A informação não viaja mais a cavalo ou a pombo correio. Viaja na velocidade da luz, o que, para a percepção humana, a torna praticamente instantânea: “O processo elétrico é descentralizador, integrador e veloz, fazendo com que tudo aconteça ao mesmo tempo. Transforma todos os sistemas de comunicação em uma espécie de aldeia global” (MACHADO, 2005, p. 151)

A partir dessa virada tecnológica, a noção de meio se expande, agregando não apenas todos os aparelhos de comunicação que utilizam corrente elétrica para funcionar, mas também a própria eletricidade. É meio porque condiciona os aparelhos. A tela de uma antiga TV de tubo atualiza sua malha de *pixels* 60 vezes por segundo, precisamente porque, no Brasil, a corrente alternada pulsa a 60 ciclos por segundo (hertz). A energia elétrica, portanto, forma e informa. E os aparelhos elétricos (as mídias), por sua vez, fazem o mesmo com os conteúdos com os quais têm que lidar. Com eles, pudemos efetuar a discretização da informação, fracioná-la em pequenos pedaços unidimensionais através de algum aparelho, transmiti-la em fluxo, em forma de pulso eletromagnético, para que, então, em algum lugar remoto do mundo, um outro aparelho receba tal informação e a reorganize em forma de imagem visual ou sonora. Os meios estendem não só os homens, mas também a própria noção de meio:

Assim, os principais significados de *meio* em McLuhan podem variar ou mesmo aglutinar os seguintes sentidos: 1) como *maneira*, ou *modo*, *veículo* para a realização de diferentes operações; 2) daí o sentido que ganha, quando a operação em questão for a comunicação, de *veículo de comunicação*, que, por sua vez, se apresenta, praticamente, como sinônimo das diferentes *mídias* (*media*, plural de *medium*, em latim e em inglês): TV, rádio, cinema, jornais, revistas, etc; 3) como sinônimo de *extensões tecnológicas*, sentido que ganhou enorme divulgação no próprio *Understanding media*; 4) como *ambiente*, *substância envolvente*, no sentido em que se fala de *meio ambiente* — sem que isto signifique, necessariamente, *meio ambiente biológico*; 5) como sinônimo de *público*, oposto à idéia de *privado*, como explica McLuhan, em uma leitura muito peculiar da etimologia da palavra, quando fala da revolução que a imprensa vem causar no cotidiano dos homens pós-*Gutenberg* (PEREIRA, 2004, p. 2).

Partindo dessas teses de McLuhan, podemos compreender a proposta dos teóricos das Materialidades da Comunicação. De acordo com Felinto (2001), eles compreendem a hipótese de McLuhan dos meios como mensagem como um paradigma de pesquisa. “No interior desse novo campo [...], o que se sugere é concentrar a atenção não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido” (idem, p. 10). A informática aparece como um bom exemplo para o entendimento dessa proposta. Ao contrário dos meios analógicos, que não necessitam de fenômenos concretos para capturar a imagem e aí sim discretizá-la, através dos meios digitais é possível desenvolver imagens visuais e sonoras a partir do cálculo

computacional, ou seja, de elementos discretos desde o início. Vale lembrar, no entanto, que esse caminho não se dá apenas pela tecnologia, podendo ser reconhecida em outras esferas (estética, cultura, linguagem...), e que cada “[...] extensão tecnológica deve ser entendida, principalmente, como um novo modelo gramático a propor padrões de organização e de disponibilização de informações, qual uma linguagem” (PEREIRA, 2011, p. 112).

Gumbrecht (2010) argumenta que é preciso também que desenvolvamos uma consciência medial, conforme apresentada por Silveira (2013, p. 65): “importa atentar para os instrumentos, os suportes e os recursos técnicos dos quais lançamos mão nos contatos e nos registros comunicacionais de toda ordem; importa também o modo como tais aparatos serão operados”. Trata-se, também, do modo com o qual uma rede de entes (humanos e/ou não-humanos) agem em relação ao meio tecnológico em que estão inseridos: “[...] a medialidade do meio não reside tão apenas no *hardware*, mas em sua articulação com práticas particulares, modos de fazer coisas, instituições, e até mesmo, em alguns casos, sistemas de crenças” (STERNE, 2012, p. 10, tradução nossa¹⁶).

Gumbrecht sugere que devemos dar atenção não apenas ao campo hermenêutico (das interpretações, das produções de sentido), mas também ao que ele denomina de campo não-hermenêutico. Esse é o campo onde ele inscreve a presença, aquilo que o sentido não é capaz de transmitir. Sobre o *logo-fonocentrismo* que antecede sua proposta, comenta que “não se levava em conta, por exemplo, a materialidade dos caracteres gravados em cera, papiro ou pergaminho – isso era visto como condição histórica para o predomínio do ‘sentido’ e do ‘espírito’ na cultura do Ocidente” (2010, p. 30). Tanto para ele quanto para seus colegas de Stanford, não era possível não pensar “que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua medialidade” (idem, p. 32), ou seja, uma mesma mensagem apresentar-se-ia, produziria uma presença diferente de acordo com o suporte em que fosse veiculada.

Podemos aproximar a consciência medial à noção McLuhaniana de ambiente (2007). Ao ligarmos uma lâmpada, colocarmos um disco em uma vitrola ou ouvirmos um arquivo MP3 em um computador, estamos acionando uma intrincada e enorme rede tecnocientífica, que envolve cabos de condução elétrica, cilindros, *microchips*, indústrias, hidrelétricas. Para podermos deleitar-nos com uma fita cassete de uma banda que conhecemos em um festival independente, dependemos de todo esse ambiente. Prestar atenção apenas no conteúdo implica uma certa negligência em relação ao meio, que não apenas o transmite, mas o molda. Gostamos do timbre quente do vinil (meio como mensagem), mas antes dele há a rede elétrica

16 [...] the mediality of the medium lies not simply in the hardware, but in its articulation with particular practices, ways of doing things, institutions, and even in some cases belief systems.

da casa, e, antes dela, os postes de luz na rua, e, antes deles, as usinas de geração de energia, e assim por diante. “Não se pode esquecer de que o conteúdo de um meio é um outro meio ou sistema disponível na cultura, sendo capaz de traduzi-lo e criar um efeito de sentido. A extensão cria um ambiente de mudanças” (MACHADO, 2005, p. 154).

Sem dúvidas, esse novo panorama promove mudanças drásticas na cultura. Como muitos autores já reconheceram, a era moderna inaugura a descontinuidade (COELHO NETTO, 1995), a reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012), o elogio à superficialidade (FLUSSER, 2008) e a crise da representação (DELEUZE, 1985; 2009). Se a lógica da perspectiva (visual) perde espaço para uma outra lógica, que diz mais respeito a simultaneidades, sincretismos, então a metáfora deixa de ser o ‘ponto de vista’ e passa a ser a do ‘espaço acústico’:

[...] trata-se de um espaço não dotado nem de centro, nem de periferia, diferentemente do espaço estritamente visual, que é extensão e intensificação do olho. O espaço acústico é orgânico e integral, percebido pela interação simultânea de todos os sentidos (McLuhan & Zingrone, 1998, apud MACHADO, 2005, p. 155-156)

Há dois autores que avançam nessa ideia de McLuhan. Um deles é o compositor e ecologista acústico canadense R. Murray Schafer, que escreveu, em 1977, o livro *A afinação do mundo* (2001), no qual ele apresenta uma preocupação decorrente do desenvolvimento das sociedades modernas pós segunda revolução industrial. O outro é o filósofo tcheco Vilém Flusser (2007; 2008; 2011a; 2011b), que refletiu sobre os efeitos dos usos de aparelhos tecnológicos na cultura. A seguir, faremos aproximações entre as obras de ambos os autores, trazendo também para o debate Henri Bergson (2006a) e Gilles Deleuze (2007), importantes intercessores desta tese.

Para Schafer, o agregado de fontes sonoras diversas que compõem um ambiente é o que se denomina paisagem sonora. Cada ambiente tem sua própria paisagem, seja um quarto, uma fábrica, a beira da praia ou uma avenida. Conforme os aparelhos foram espalhando-se das fábricas para a vida social (carro, escavadeiras, britadeiras, registradoras, revólveres e fuzis, amplificadores de som...), a paisagem sonora das cidades se tornou cada vez mais poluída, contrastando bruscamente com as paisagens do campo. Para tentar enfrentar esse problema, o autor aproxima dois termos da fonografia para fazer-se claro.

No glossário do livro, Schafer escreve que a alta fidelidade é

[...] uma razão sinal/ruído favorável. O uso mais geral do termo ocorre em eletroacústica. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, um ambiente hi-fi é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoados ou mascarados. (2001, p. 365)

A paisagem sonora do campo possui essa característica, que permite ouvirmos eventos que ocorram em longa distância. Num momento, ouvimos um pássaro; depois, um cão; há o som de um riacho ao fundo... Cada onda sonora que chega a nossa percepção, conseguimos reconhecer o que é, de onde vem e a que distância aproximada está. Em oposição, o lo-fi “[...] é uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, o ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza” (2001, p. 365). É assim o ambiente da vida urbana. Os sons do trânsito, de grandes máquinas e indústrias em operação, o ruído interminável do condensador dos aparelhos condicionadores de ar se somam para criar uma camada de ruído que dificulta a audição em perspectiva. Diante de nossa percepção, cria-se uma parede sonora, que dificulta a distinção, a seleção do que queremos ouvir daquilo que não queremos.

Interessante reparar aqui que Schafer entende como uma paisagem de baixa fidelidade aquela que for mais recheada de informação. Nossa percepção tem um limite de atenção que pode dar para os fenômenos a sua volta. Bergson (2005) diz que, das coisas, nós percebemos apenas aquilo que nos interessa para agir no presente. Temos certa abertura para o fluxo de informações, que é limitado, e que define o modo como vamos relacionar-nos com o mundo a nossa volta.

Perguntaram certa vez a Henri Bergson como iríamos saber se algum agente dobrasse subitamente a velocidade de *todos* os eventos do universo. Simplesmente, respondeu ele, iríamos discernir uma grande perda na riqueza da experiência. No tempo de Bergson, isso já estava acontecendo, pois à medida que os sons separados cediam espaço às linhas contínuas, o barulho da máquina tornava-se “um narcótico para o cérebro” e aumentava a apatia da vida moderna. (SCHAFFER, 2001, p. 118)

As grandes cidades mudaram drasticamente não só a paisagem sonora, mas também a nossa percepção do mundo ao redor. John Cage, embora contemporâneo a Schafer, tinha um gosto bem diferente. Como ele mesmo disse em entrevista, “a experiência sonora que eu prefiro é a do silêncio. E o silêncio em quase qualquer lugar do mundo hoje é o som do trânsito” (1991, tradução nossa¹⁷). Estamos mais cercados de informação nas grandes cidades em comparação ao campo, e a dificuldade de decidirmos para qual informação vamos deter nossa atenção é o que resulta numa paisagem lo-fi. Mesmo assim, Cage nos alerta com isso que mesmo o silêncio está recheado de informação, e se diferencia de si (produz novas informações) constantemente. O lo-fi, nas paisagens sonoras, é resultado do aumento de informação, ao contrário do que o termo aparenta propor. É uma estética de excessos, de

17 The sound experience which I prefer to all others is the experience of silence. And the silence almost everywhere in the world now is traffic.

superabundância de fontes sonoras.

Isso tem acontecido com todos nós. Não estamos procurando nada e encontramos. Não estamos ouvindo nada mas, subitamente, em meio ao tumulto, um som irrompe e torna-se figura. Seria impróprio dizer que esse tipo de audição “não-focalizada” não existiu no passado, mas é possível dizer que as circunstâncias que o estimulam estão mais presentes na textura da paisagem sonora pós-industrial. (SCHAFER, 2001, p. 223)

Neste contexto, poderíamos dizer que há certa característica ‘hi-fi’ nos registros fonográficos lo-fi, pelo excesso de fontes sonoras sobrepostas, incluindo aí ruídos dos equipamentos mecânicos, elétricos e eletrônicos que deveriam ser mascarados pela pós-produção. Trata-se de um elogio às revoluções industriais, indo contra a proposta ecológica de Schafer. O hi-fi e o lo-fi não estão necessariamente em oposição; por vezes, inclusive, dependem um do outro para que suas qualidades sejam evidenciadas¹⁸.

É possível notar algumas aproximações entre a noção de espaço acústico de McLuhan e a de paisagem sonora lo-fi de Schafer, ainda que integradora no primeiro e apocalíptica no segundo. Em ambos os casos, todavia, trata-se do achatamento do tempo, do espaço, da distância, da percepção. Trata-se da descrição de uma era superficial.

‘Superfície’ é um termo que pode ser aplicado a várias coisas. Pode ser uma oposição à profundidade; ou aquilo que é visível e bidimensional; algo que pode receber uma impressão; algo que suporte imagens e assim por diante. Já as superfícies tecnológicas com que este projeto lida dizem respeito, especificamente, àquelas que são produzidas por aparelhos, nos termos de Flusser (2011a), dentre elas: fotografia, fonografia, cinema, fita magnética, vídeo, cálculo computacional. Na medida em que esses aparelhos se multiplicam e se tornam mais complexos, a relação do homem urbano contemporâneo com o mundo a sua volta se torna cada vez mais superficial. Não no sentido pejorativo do termo, mas no sentido de que essa relação se dá através de superfícies tecnológicas, como os monitores, as fotografias, as paredes pichadas, as telas sensíveis ao toque, televisores, celulares e por aí adiante. Além desses suportes que são facilmente compreendidos como ‘superfícies’, há ainda outra ordem de suportes que também podem ser assim considerados, pois também são ‘coisas’ dotadas de uma bidimensionalidade onde se lhe é impresso um dado código. Discos rígidos, de vinil, compactos, fitas cassete também possuem uma dada superfície. Ainda que, aparentemente, nesses tipos de superfície sejam inscritos códigos unidimensionais, lineares, tais códigos, ao ser lidos e decodificados, são capazes de imaginar superfícies e fazer surgir um novo modo de pensar, que não é histórico (causa e consequência; passado, presente e

18 Isto é explorado no platô 3.1.

futuro), mas superficial.

Em congresso sobre a obra de Vilém Flusser, em Ouro Preto, 2011, Cíntia Vieira da Silva apresentou um texto intitulado *Deslizando em superfícies: diálogos possíveis entre Deleuze e Flusser*, no qual ela tenta romper com o senso comum e pejorativo que o termo ‘superficial’ possui. Há um hábito de valorizar a profundidade, pois o que é superficial seria aquilo que já está dado, de fácil acesso. Em *Lógica do Sentido*, Deleuze cita um trecho de *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier:

Estranho preconceito, contudo, que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende que *superficial* significa não *de vasta dimensão*, mas *de pouca profundidade*, enquanto que *profundo* significa ao contrário *de grande profundidade* e não *de fraca superfície* (apud DELEUZE, 2007, p. 12).

A partir daí, Vieira da Silva parte para reconhecer semelhanças e discordâncias entre os autores a respeito do termo.

Uma questão importante que a autora levanta: estariam Deleuze e Flusser falando da mesma superficialidade? Para ela, Deleuze opõe a superfície não só à profundidade, mas também à altura. A primeira é a dimensão onde os corpos perdem sua definição e se entredorram; a segunda é a dimensão do inteligível, da ideia transcendental. Já Flusser, ainda de acordo com Vieira da Silva (2011), imagina o corpo tornando-se progressivamente superficial, lidando cada vez mais com imagens e cada vez menos com a carnalidade da matéria. E é aqui que começamos a desenvolver nossa problemática relativa às imagens sonoras¹⁹: a música pop é produzida de modo análogo às imagens técnicas que Flusser conceitua.

As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos. De maneira que, ao recorrermos a tais imagens, não estamos retornando da unidimensionalidade para a bidimensionalidade, mas nos precipitando da unidimensionalidade para o abismo da zerodimensionalidade. Não se trata de volta do processo para a cena, mas sim de queda do processo rumo ao vácuo dos *quanta*. A superficialidade que se pretende elogiar é a das superfícies que se condensam sobre semelhante abismo (2008, p. 15).

Isso fica ainda mais claro, novamente, na informática. Independente do que nos é apresentado a partir da tecnologia digital, tal objeto teria sido criado a partir da zerodimensionalidade dos cálculos computacionais (o não-sentido gerando sentido, como previamente exposto). A diferença de um vídeo, uma foto, uma música ou um texto que vemos e ouvimos através das telas e alto falantes de computadores, para o código digital, está somente nos seus modos de aparição, como Nöth e Santaella (1994) propõem.

¹⁹ Desenvolvidas no item 2.2.

Já do lado de Deleuze, a noção de superfície adiciona outra ordem de questões. O autor propõe um modo de pensamento que não compactua com o platonismo, o cartesianismo ou o positivismo. Não haveria, para Deleuze, um primeiro motor imóvel. O começo se dá no traço diferencial. E se o ‘começo’ é a diferença, então tudo está em constante movimento. As coisas não *são*, e sim *estão sendo*. Um corpo é qualquer coisa que possa afectar um outro corpo. Uma palavra, como ‘arte’, por exemplo, pode ser considerada corpo. O universo todo é composto por esses corpos (aproximando Bergson, ‘imagens’ ou ‘matéria’), e eles misturam-se uns aos/nos outros. Ao misturarem-se, afectam-se, e o resultado das afecções são os efeitos incorporais. Os estoicos, defende Deleuze (2007), reconheceram os efeitos de superfície.

Assim, é possível trabalhar com Deleuze (leitor dos estoicos, Espinoza e Bergson) e Flusser juntos para o desenvolvimento de um conceito de imagem sonora aplicado a registros fonográficos, desde que, é claro, lide-se com a teoria de cada um em paralelo e para responder a passos metodológicos diferentes. Deleuze nos dará embasamento para compreender os processos de significação que ocorrem no plano dos efeitos incorporais de superfície, enquanto Flusser será evocado para refletir sobre as mudanças culturais e tecnológicas promovidas pelo advento do pensamento de superfície estabelecido pelas imagens técnicas.

Ainda sobre os efeitos incorporais, interessa-nos refletir sobre o modo como eles ocorrem, desenrolam-se. Voltemos nossa atenção, portanto, aos afectos, almejando uma semiótica das afecções. Escrevemos afectos com ‘c’ porque queremos diferenciá-los do uso largo que o termo “afeto” tem. Ora, se acompanharmos a interpretação da noção de afecto para os estoicos, em Espinoza (2014) e em Deleuze (2007), logo perceberemos que ela nada tem a ver com paixão, emoção ou sentimento. Se nos estoicos a palavra afecto já era sinônimo do efeito incorporal resultante da mistura entre corpos, vemos, com Navaro-Yashin, que Espinoza e Deleuze acompanharam e desenvolveram essa ideia:

[...] “*affectus*”, no sentido de Espinoza, refere-se a uma sensação que pode se mover através do sujeito, mas que lhe é conhecida (ou seja, ela não é mediada pelo sujeito cognoscente, que pensa, sabe e fala). Há uma “falta de subjetividade” na filosofia de Espinoza (Žižek 2004: 34-5).

A teoria do afecto deleuziana segue esta trajetória pós-subjetiva. “Afectos não são sentimentos”, escreve Deleuze, “eles são devires que vão para além daqueles que os vivem (eles se tornam outros)” (Deleuze in Thrift 2000: 219) (NAVARO-YASHIN, 2009, p. 12, tradução nossa²⁰)

20 ‘*affectus*’, in Spinoza’s sense, refers to a sensation which may move through the subject, but is not known to it (that is, it is unmediated by the cognitive, or the thinking and knowing, and talking subject). There is a ‘lack of subjectivity’ in Spinoza’s philosophy (Žižek 2004: 34-5).

Deleuze’s own theory of affect follows this post-subjective trajectory. ‘Affects are not feelings’, writes Deleuze, ‘they are becomings that go beyond those who live through them (they become other)’ (Deleuze in Thrift 2000: 219).

Se o *afecto* é como se denomina o signo resultante da mistura, o processo, o *durante a mistura*, são as *afecções*. Para Espinoza, é aquilo que “aumenta ou diminui a potência de agir de um corpo quando afe[c]tado, incluindo as mudanças que provoca” (2014, p. 197). Quando dois corpos se chocam, eles estão-se co-afectando, e, nesse processo de afecção, um deixa vestígios no outro, modificando os seus estados, promovendo mudança.

Já em Deleuze (2007), o conceito se torna ainda mais abstrato. O *afecto* aparece como *devir e*, ao mesmo tempo, como o agente desse *devir*. Voltando para o exemplo do choque entre corpos, de todo *afecto* resultam *afecções* excedentes, não atualizadas, que não *afectam* nenhum dos corpos. No entanto, elas persistem como *potência*, podendo ou não se realizar futuramente.

Quando dois corpos se *afectam* um ao outro, podemos adotar uma perspectiva que *imobiliza* um dos corpos, colocando-o em uma *qualidade* *passional*. Este será *afectado*, enquanto o outro, *afectante*. Ou, se concordarmos com Deleuze, que diz que *afectos* são *signos*, o *passional* será *significado*, e o *actante*, *significante*:

Para Deleuze e Guattari (2011) o mundo todo, todos os corpos, já estão *significados*. No entanto, lhes faltam um outro corpo que exerça a função *significante*, para que daí possa[m] emergir *signos*. Um determinado corpo será *significado* ou *significante* dependendo se ele estiver, respectivamente, sendo *afectado* ou *afectando*. Desta forma, um *afecto* pode ser preenchido por um ou vários *sentidos*. Não é *sentido* ainda, porque o *sentido* só existe do encontro de duas *séries*. Enquanto *afecto* em si e por si, ele é uma *série* *significada*. Só com uma *série* *significante* é que acontece o *sentido*. Portanto, o *sentido* é um *incorpóreo*, ou melhor, um *intercorpóreo*, pois ele é resultado de *afecções* entre corpos, que altera a natureza de ambos. (TELLES; CONTER, 2015, p. 8)

Então, a *afecção* efetua, no mínimo, três mudanças de estado: muda o corpo *significado*, porque o *significante* age nele como navalha que corta a carne; mas muda também o próprio *significante*, muda seu estado (a navalha perde um pouco de seu fio, fica suja de sangue e fibras musculares); e, ainda, a *afecção* *afecta* a si própria, dobra em si sua própria condição, dando condições para que outras *afecções* possíveis ocorram no porvir (o que podemos aproximar à ideia de *semiose*).

Estamos lidando com uma *lógica* *imane*nte: os corpos e os efeitos *incorporais* se permeiam uns aos outros. É por isso que são ‘de superfície’, como queriam os estoicos. Não há ente, máquina, ser *actante* que esteja em um plano ‘superior’: só há plano de *consistência*.

2.1.2 Materialidades e aparelhos

Considerando essas características superficiais, simultaneístas e imanentes que o

ambiente elétrico proporciona, neste subcapítulo, apresentaremos ideias de teóricos que refletem sobre os aparelhos que se inscrevem nesse meio e seus efeitos na cultura e percepção humanas.

Atualmente, talvez com exceção dos músicos de profissão, em especial folcloristas e membros de orquestra, ouvimos mais música através de aparelhos elétricos do que através de instrumentos acústicos. Somam-se aí *jingles* publicitários, vinhetas de programa de TV, carros de som, música ambiente em lojas, supermercados, consultórios médicos e aeroportos, *ringtones*, vídeos na internet, trilhas sonoras de filmes e, é claro, arquivos MP3, CDs, discos de vinil e fitas cassete. A música que invade nosso espaço acústico particular o logra pela multiplicação de suas possibilidades de reprodução efetuadas pelo ambiente elétrico.

Mas cabe aqui lembrar que quando o fonógrafo foi inventado, ele ainda era um aparelho mecânico e assim persistiu por algumas décadas: para rodar o cilindro ou o disco, era preciso antes dar corda ou girar uma manivela. O que queremos salientar aqui é que, embora McLuhan insista em centralizar sua tese na energia elétrica, boa parte dos aparelhos de reprodução técnica já haviam sido inventados e funcionavam mecanicamente. Eles foram, sem dúvida, potencializados pela eletricidade, mas já desempenhavam a função de extensões do homem.

Kittler (1999), teórico da mídia alemão e em sintonia autodeclarada com as teses de McLuhan, escreveu sobre três aparelhos que teriam sido fundamentais para as principais mudanças de pensamento ocorridas no século XX. Ele as evoca no título: *Gramophone, Film, Typewriter* (gramofone, filme, máquina de escrever). São, todas, tecnologias de tradução de fenômenos concretos em imagens de síntese, através de elementos pontuais, discretos.

Ao falar da máquina de escrever, Wintrop-Young e Wutz, que redigiram o prefácio do livro de Kittler, lembram que Nietzsche foi o primeiro filósofo a utilizar uma máquina de escrever, e que também foi o primeiro a reconhecer que tal acoplamento entre corpos humanos e tecnologias midiáticas exerciam uma transformação em seu modo de pensar.

[...] Nietzsche elevou a máquina de escrever ao “status de uma filosofia”, sugerindo em *Genealogia da moral* que a humanidade se separou de suas faculdades inatas (como o conhecimento, a fala e ações virtuosas) em favor de uma máquina de memória. Curvando-se diante de sua máquina de escrever esférica defeituosa, o filósofo fisiologicamente defeituoso se dá conta de que “a escrita... não é mais uma extensão natural dos humanos que promovem sua voz, alma e individualidade através da escrita manual. Pelo contrário,...os humanos mudam sua posição—eles trocam a agência da escrita para se tornarem uma superfície de inscrição”. (Wintrop-Young; Wutz apud KITTLER, 1999, p. xxix, tradução nossa)²¹

21 Nietzsche elevated the typewriter itself to the “status of a philosophy,” suggesting in *On the Genealogy of Morals* that humanity has shifted away from its inborn faculties (such as knowledge, speech, and virtuous

Benjamin, em seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936 (2012), faz um elogio à capacidade do cinematógrafo e do fonógrafo de penetrarem nas vísceras da realidade, algo efetuado através da síntese de ondas sonoras e visuais em superfícies passíveis de serem dissecadas, fragmentadas, reordenadas e analisadas não-linearmente. Não fosse o bastante, a partir do surgimento e posterior aprimoramento da qualidade da reprodução técnica do som e da imagem visual (foto e cinema), esta conquistou o *status* de procedimento artístico:

“[...] anteriormente se dedicou muita perspicácia vã na solução da questão se a fotografia seria uma arte –sem que fosse levantada a questão prévia se por meio da invenção da fotografia o caráter total da arte não teria se transformado – [...] (BENJAMIN, 2012, p. 55, grifo do autor).

É o mesmo caso da fonografia. Em *Os meios como extensões do homem*, McLuhan (2007, p. 309) lembra da preocupação do compositor estadunidense John Philip Sousa, que por volta de 1906, diante da popularização do fonógrafo, temia um enfraquecimento da ‘caixa torácica da nação’. Acontece que, com os sistemas de captação e reprodução fonográfica, os cantores não mais precisavam fazer um esforço para que sua voz chegasse ao ponto mais distante de um teatro – os alto-falantes reproduziam e amplificavam o que era capturado pelo microfone, aparelho desenvolvido para penetrar nas vísceras do sistema fonético humano e expandi-lo para além de seus limites. Agora, o ‘fôlego’ depende da mídia.

Não se trata apenas de amplificação sônica. O fôlego da mídia também está na sua capacidade de reprodução e distribuição de cópias. Adquirindo valor de exposição e perdendo valor de culto, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica parece perder, em contrapartida, algo que lhe era muito potente quando em sua condição ‘presencial’: sua tatilidade. A experiência de um espectador diante de uma obra de arte original é direta, presencial e presenteísta: se não lhe for permitido tocar na obra com a mão, ainda assim, suas ondas luminosas lhe tocam, perpassam seu corpo *enquanto* elas estão ocorrendo, existindo diante dele, em um mesmo espaço físico. Já a experiência de um espectador diante de uma reprodução técnica é indireta, produzida e destemporalizada: o que ele toca é uma reprodução do original, uma imagem do passado, como as estrelas que compõem nosso céu, e as ondas sonoras e visuais são agora mediadas por aparelhos de reprodução – provêm de outro espaço físico, embora compartilhem um mesmo ambiente, o elétrico. A tatilidade, enfim, enfraquece-

action) in favor of a memory machine. Crouched over his mechanically defective writing ball, the physiologically defective philosopher realizes that “writing...is no longer a natural extension of humans who bring forth their voice, soul, individuality through their handwriting. On the contrary,...humans change their position—they turn from the agency of writing to become an inscription surface”.

se no seu sentido mais literal, mas ganha contornos mais conceituais.

Mesmo assim, o esforço da indústria será o de tentar reconstituir a tatilidade direta que a obra original possuía, como se fosse possível chegar ao *eso ha sido*. Um dos principais aparelhos que permitiram à indústria desenvolver o discurso de registros fonográficos ‘fiéis’, ‘autênticos’, de ‘alta fidelidade’, foi o gravador de fita,

[...] que significou o fim da gravação por incisão e dos ruídos que a acompanhavam. Em 1949, começa a era da alta-fidelidade elétrica, que representa mais um salvador do mercado fonográfico. Buscando “o som realista”, o *hi-fi* logo se fundiu com a imagem da televisão, como parte da recuperação da experiência tátil. A sensação de ter os instrumentos tocando “bem na sala junto a você” é um passo na direção da união do auditivo e do tátil, numa sutileza de violinos que constituem, em boa parte, a experiência escultural. Estar em presença de executantes é experimentar o toque e a manipulação dos instrumentos, não apenas sonoramente, mas também tátil e cineticamente. Pode-se pois dizer que a alta-fidelidade não é uma busca de efeitos abstratos, em que o som se separa dos demais sentidos. Com a alta fidelidade, o fonógrafo responde ao desafio tátil da TV. (MCLUHAN, 2007, 316)

O principal avanço técnico nesse sentido foi a troca do sistema monaural para o estereofônico. Ao invés de fazer o som emanar de apenas um ponto da sala, um par de alto-falantes envolveria o espectador, bombardeando-o com sons emanando de várias direções possíveis. A estereofonia coloca o espectador em um *sweet spot* que não tem nada de abstrato. Melhor dito: digamos que o ouvinte esteja ouvindo uma reprodução de uma performance da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre executando *A Flauta Mágica*, no conforto de casa. Se estiver sentado exatamente no meio dos alto-falantes, e eles estiverem a 45 graus em relação à posição do ouvinte, é *como se* ele estivesse sentado exatamente no meio da sala de espectáculo. Mas, para efeitos da experiência sônica em si, sem se prender à ideia de um referente externo (a OSPA, no caso), ele está concretamente sentado em um *sweet spot* em relação ao que o aparelho lhe proporciona em termos de dimensão acústica. Se ele estiver ouvindo música acusmática²², a concretude da situação de *sweet spotted* se torna óbvia. Agora, diria McLuhan, a fonografia, no ápice de sua alta fidelidade, torna-se um meio quente.

Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. [...] os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência (2007, p. 38).

Uma vez estabelecidos os parâmetros da alta fidelidade sonora (reprodução de todo o espectro sonoro humanamente audível, estereofonia, longo tempo de reprodução...), o desafio que se seguiu foi o de reduzir as dimensões físicas dos suportes, ao mesmo tempo em que a

22 Também conhecida por música concreta, é um estilo de composição que lida com a manipulação e modulação de registros sonoros, muitas vezes os descaracterizando a ponto de não podermos mais reconhecer seu referente concreto. Os sons que ouvimos, portanto, estão por si e para si.

capacidade de armazenamento deveria aumentar. Os novos aparelhos fonográficos abandonariam a analogia e passariam a lidar com a codificação digital, partindo dos *compact discs* (CDs) e chegando, atualmente, aos formatos comprimidos, como o MP3.

Tanto na era mecânica quanto nas duas eras elétricas (analógica e digital), foram incontáveis os suportes, mídias, métodos e formatos que se sucederam, superaram-se e tornaram outros obsoletos. Ao menos essa é a leitura tecnodeterminista: joguem fora seus discos e comprem fitas cassetes; joguem fora suas fitas cassetes e comprem CDs; joguem fora seus CDs e comprem MP3. Sabemos, no entanto, que nenhuma das mídias e dos aparelhos anteriores ao MP3 foram de fato ‘superados’ e o *revival* do vinil está aí para provar isso. Para todo avanço progressista em direção a novas mídias e aparelhos, sempre há uma reação cultural que faz com que as mídias e aparelhos ditos obsoletos persistam. Essas questões nos interessam, pois compreendemos as canções lo-fi também como resultado dessas resistências.

Para enfrentar teoricamente esses movimentos de resistência, evocamos a Arqueologia da Mídia²³. Em livro homônimo, Zielinski propõe abordar as mídias aproximando-as da ideia de um tempo profundo. Ao invés de reconhecê-las partindo da reprodutibilidade técnica (gramofone, filme, máquina de escrever...), sua “[...] arqueologia apela no sentido de manter o conceito de mídia tão aberto quanto possível” (2006, p. 51). Assim, o autor inclui em seu recorte invenções e projetos de artistas do período clássico, da renascença e da Grécia antiga. Inclui, até mesmo, artefatos potencialmente midiáticos, que sequer foram realizados, tendo persistido apenas como projeto gráfico, esquema, planta baixa ou ficção científica.

Reconhecemos a importância da proposta de Zielinski. No entanto, para fins de recorte, interessa-nos uma arqueologia mais recente, cujo apanhado histórico parta da invenção do fonógrafo e cesse nos aparelhos fonográficos contemporâneos²⁴. Um intervalo de quase 140 anos pode parecer pouco para se efetuar uma arqueologia, mas, como demonstraremos a seguir, tal perspectiva se torna bastante produtiva para reconhecer os processos de desestratificação e rearranjo de mídias ditas obsoletas. A importância de se verificar esses processos é assim defendida por Jussi Parikka:

O poder não mais é circulado e reproduzido apenas através de espaços físicos e instituições – como a clínica ou a prisão analisadas por Foucault – ou práticas de linguagem, mas ocorre nos interruptores e relés, *software* e *hardware*, protocolos e circuitos dos quais nossos sistemas técnicos de mídias são feitos. (2012, p. 70,

23 Agradecemos Michael Goddard pelas contribuições referentes ao tema, apresentadas na mesa *Media Anarchaeology, Guerrilla Media and Ontogenesis*, ocorrida em 17 de outubro de 2015 na Fabico – UFRGS.

24 Para uma leitura sobre tentativas de registro e reprodução fonográficas que antecedem o fonógrafo, sugerimos a leitura do livro *The Audible Past* (2003), de Jonathan Sterne.

tradução nossa²⁵).

A arqueologia da mídia para Parikka “[...] é introduzida como um modo de investigar novas culturas da mídia através de ideias provenientes de ‘novas mídias’ do passado, frequentemente com uma ênfase no que foi esquecido, no obscuro, nos aparatos, práticas e invenções pouco óbvias.” (idem, p. 2, tradução nossa²⁶). Se compararmos com a ideia que normalmente temos do arqueólogo, que faz escavações em ruínas para encontrar traços culturais de civilizações esquecidas, o arqueólogo da mídia é aquele que é capaz de repensar nossa relação com as mídias atuais partindo do que ele descobre sobre meios, mídias, instrumentos, aparelhos e demais aparatos que foram esquecidos, ignorados, tornados obsoletos ou sucateados. De saída, o simples ato de revirar o passado midiático permite-nos reconhecer como o discurso de novidade adotado por empresas ao lançarem novas tecnologias é aliado a um presenteísmo, a uma negação do passado.

O que tal discurso – que Felinto (2011) chama de “historiografias triunfalistas” – propõe é uma leitura histórica da cultura e da tecnologia, e em forma de seta, numa progressão linear (e, às vezes, exponencial) em direção a cada vez mais *gadgets*, mais dados e mais informação. Para ficar num exemplo, em maio de 2014, a Sony anunciou que desenvolveu uma fita cassete capaz de abrigar em torno de 65 milhões de canções digitalizadas (em torno de 185 terabytes). Uma matéria na web sobre o assunto ironiza: *R.I.P. iPod: Sony unveils cassette tape that can hold 64,750,000 songs*²⁷. O paradoxo: sufocada pelo CD e pelo MP3 e dada como ‘morta’ há algo em torno de 20 anos, a fita cassete ‘ressurge’ das cinzas para ‘matar’ o iPod. É curioso como o discurso da matéria cai em contradições justamente pela leitura linear do tempo passado e o discurso de obsolescência. Uma mídia obsoleta é atualizada e torna obsoleta a mídia do momento.

O que a arqueologia da mídia enfrenta é justamente essa leitura medida do tempo, recuperando o passado, mas não como linear ou circular, e sim como camadas estratificadas, “[...] uma dobra de tempo e materialidade onde o passado pode ser subitamente descoberto mais uma vez, e novas tecnologias se tornam obsoletas cada vez mais rápido” (PARIKKA, 2012, p. 3). Então, há uma revirada na lógica industrial: as tecnologias novas são lidas em sua

25 Power is no longer circulated and reproduced solely through spatial places and institutions—such as the clinic or the prison as Foucault analysed—or practices of language, but takes place in the switches and relays, software and hardware, protocols and circuits of which our technical media systems are made.

26 is introduced as a way to investigate the new media cultures through insights from past new media, often with an emphasis on the forgotten, the quirky, the non-obvious apparatuses, practices and inventions

27 Disponível em: <<http://consequenceofsound.net/2014/05/r-i-p-ipod-sony-unveils-cassette-tape-that-can-hold-64750000-songs/>>. Acesso em: 13 out. 2015.

condição de devir-sucata, e a sucata é lida em sua condição crítica do estágio atual da mídia.

As mídias, é claro, não ‘morrem’. Aquilo que se torna obsoleto deixa de servir para um determinado propósito e ocupar determinados espaços, mas é afectado positivamente pela sua substituição: potencializam-se todas as possibilidades não atualizadas dessa mídia. Se McLuhan diz que o conteúdo de uma mídia nova é a mídia que a antecedeu, para a arqueologia da mídia ambas a forma e o conteúdo de uma mídia velha são arrebatados por uma mídia nova. Através dessa leitura a-histórica, não há, efetivamente, mídias ‘novas’, pois o último lançamento (o aparelho ‘de última geração’) não faz com que seus predecessores se tornem inúteis, e sim que possam agora ser lidos de outras formas.

Talvez uma das linhas mais evidentes seja a nostalgia. Quando o CD se popularizou, a ponto de praticamente parar as vendas de vinil e cassete, essas duas mídias tiveram suas capacidades nostálgicas potencializadas. Saber como operar, manusear e envolver-se com esses objetos vira um atestado de velhice, e não mais de simplesmente gostar de ouvir reproduções fonográficas.

Outra linha de fuga que se potencializa é a expansão dos usos possíveis para uma mídia. Ainda pensando na fita cassete, esta deveio de uma tecnologia da Segunda Guerra Mundial, de rolos de fitas magnéticas cuja tarefa era mais o armazenamento de dados e menos o de áudio. Mais recentemente, com o MP3 libertando-o do papel de compartilhador de áudio, ele volta a ser compreendido como um suporte para dados.

Novas mídias podem estar aqui e mudar lentamente nossos hábitos, mas mídias antigas nunca nos deixam. Elas estão constantemente remediando, ressurgindo, encontrando novos usos, contextos, adaptações. No meio da conversa sobre “mídias mortas” de escritores como Bruce Sterling, estava claro que boa parte das mídias mortas era na verdade mídias-zumbi: mortas vivas que encontraram uma sobrevivida em novos contextos, novas mãos, novas telas e máquinas. (PARRIKA, 2012, p. 3, tradução nossa²⁸)

Assim como a fotografia libertou a pintura da representação, toda nova mídia que se populariza acaba por libertar as antecessoras de seu papel atual²⁹. Mas devemos notar que isso só é efetuado por mídias que se tornaram padrão. E para tornar-se padrão, muitas vezes, não dependem apenas da aprovação dos consumidores, e sim de acordos entre grandes conglomerados industriais. A linha progressiva fonógrafo ► toca-discos ► rádio ► cassete ► CD ► MP3 só foi possível porque muitas outras mídias não se consolidaram. Geralmente,

28 New media might be here and slowly changing our user habits, but old media never left us. They are continuously remediated, resurfacing, finding new uses, contexts, adaptations. In the midst of talk of ‘dead media’ by such writers as Bruce Sterling, it was clear that a lot of dead media were actually zombie-media: living deads, that found an afterlife in new contexts, new hands, new screens and machines.

29 Essa ideia está bem defendida e documentada por Benjamin (2012), McLuhan (2007) e Flusser (2011a).

isso ocorre em decorrência do descontentamento ou desinteresse dos consumidores (como foi o caso com os *8-tracks*, os *Laserdiscs*, os *video-CDs*, o *zip-drive*, o *betamax*...). Também podemos aqui considerar as mídias que sequer saem da fábrica, encalhando. Outras vezes, elas não passam de mero protótipo, patente, experiência laboratorial, projeto.

O problema das historiografias triunfalistas – que na verdade simplesmente acompanham a tendência dominante do desenvolvimento tecnológico industrial – é sua afirmação reducionista de modelos hegemônicos, de paradigmas excludentes. Nesse sentido, uma tarefa premente da arqueologia da mídia seria buscar, em outras temporalidades e em outros territórios geográficos, modelos heteronômicos, proposições marginais, experiências minoritárias. (FELINTO, 2011, p. 8)

Através de Zielinski (2006), Felinto (2011) e Parikka (2012), evidenciamos um dos desafios da arqueologia da mídia: o de opor-se às historiografias triunfalistas, observando o passado de forma vertical. Mais ou menos nos moldes do tempo profundo geológico, a história das mídias apresentar-se-ia como estratos. Neles, uma observação sistemática seria capaz de encontrar sincronicidades entre objetos culturais de diferentes temporalidades, ressignificando não só os próprios objetos, mas também as mídias com as quais lidamos contemporaneamente. No próximo item, apresentaremos a perspectiva sistêmica da Semiótica da Cultura visando à construção de um método de observação desses estratos.

2.1.3 O lo-fi como sistema modelizante

Um vez reconhecidas as condições de possibilidade materiais e imanentes por onde o lo-fi pode-se manifestar, a pergunta que segue é: como *age* o lo-fi na música pop? Propomos pensá-lo como um sistema modelizante, de acordo com a Semiótica da Cultura, evidenciando a inerente correlação entre materialidades, cultura, tecnologia e linguagem.

O “trabalho” fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação. (Lotman & Uspenskii apud MACHADO, 2003, p. 39)

Na esteira das teorias das materialidades, há aí uma perspectiva que coloca a cultura como organizadora, transformadora, produtora de informação, e não o homem (para as materialidades, esse papel cabe aos meios). Trata-se de um outro conceito de cultura, que nada tem a ver com o homem interferindo na natureza. Muito pelo contrário: “Para os semioticistas russos, natureza e cultura jamais poderiam ser consideradas polos extremos ou sistemas diferentes, uma vez que ambos se fundam num mesmo modelo operativo que é a produção de informação” (MACHADO, 2003, p. 150).

Interessará, para a Semiótica da Cultura, investigar os processos de codificação, de produção textual, de trocas de informação dentro dessa grande esfera da cultura, denominada *semiosfera*. Como lembra Irene Machado, a “semiosfera não se apresenta como um corpo teórico preparado para explicar determinadas ocorrências mas faz um convite à análise de funcionamentos, sobretudo daqueles desencadeados por encontros culturais inusitados” (2007a, p. 58). Trata-se do entendimento dos códigos e linguagens da cultura “no contexto das relações entre sistemas de signos conceptualizados culturalmente” (idem, p. 57). Lotman, criador do conceito, explica ainda que a semiosfera “[...] é o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose” (1996, p. 23-24, tradução nossa³⁰). Não se trata de um espaço material, mas virtual: é onde os códigos e linguagens conservam sua potência de materialização. Define-se, portanto, não só pelo caráter do seu núcleo duro, mas também pelas suas fronteiras e principalmente pelo que lhe é considerado de fora:

Dado que a fronteira é uma parte indispensável da semiosfera, esta última necessita de um entorno exterior ‘não organizado’ e o constrói em caso de ausência deste. A cultura cria não somente sua própria organização interna, mas também seu próprio tipo de desorganização externa. (LOTMAN, 1996, p. 29, Tradução nossa³¹)

De saída, é preciso que reconheçamos aí uma ‘mente da cultura’, que se autorregula, sem precisar necessariamente de um agente humano que interfira em suas ações. Devemos também considerar que dentro do sistema da semiosfera operam sistemas culturais, e que trocam informações entre si através de suas fronteiras, criando novos textos culturais.

Quando essas informações são incorporadas pelos sistemas, elas são traduzidas nos seus termos, dialogando com as informações contidas no núcleo do sistema. Há, portanto, processos de semiose interna, no rearranjo das relações dos textos. Mas é nas fronteiras dos sistemas que ocorrem as semioses mais relevantes para a reconfiguração posterior da estrutura. “A fronteira não está voltada, dessa forma, apenas ao caráter homogêneo da semiosfera: ela garante também uma heterogeneidade semiótica” (ROSÁRIO; DAMASCENO, 2013, p. 72).

A materialização desses movimentos de tradução, de acordo com a Semiótica da Cultura, é expresso na forma de *texto*. Ele é a realização de interatuações entre linguagens, assim como entre textos previamente realizados. Toda vez que um texto é materializado, como consequência, os códigos se rearranjam, os sistemas se reorganizam, e a semiosfera se

30 [...] es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis.

31 Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y se lo construye en caso de ausencia de éste. La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa.

torna mais complexa. Desvendar e refletir sobre esses processos de desorganização e rearranjo de códigos em todos esses estratos (a semiosfera, as fronteiras, os sistemas, os subsistemas, os textos), reconhecer quais são esses espaços de relações, como eles são edificadas e quais sistemas estão envolvidos é a principal contribuição da Semiótica da Cultura para a presente tese.

Posto que dimensão do signo não é pertinente – como ensinou Hjelmslev –, a cultura em sua totalidade pode ser considerada como um texto, mas, como adverte Lotman, é um texto complexamente organizado que se descompõe em uma hierarquia de “textos em textos” e que formam complexas tramas de textos. (LOZANO in LOTMAN, 1999, p. IV, tradução nossa³²)

Devém daí uma dinâmica que mantém os rearranjos em constante funcionamento, uma mecanicidade regida pela linguagem. Dotada dessa qualidade de actante, a linguagem é compreendida por Lotman como um sistema modelizante, que são “[...] as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural” (MACHADO, 2007, p. 49). Lotman acrescenta que a linguagem verbal configura o sistema modelizante primário, mas há outros sistemas que dela se utilizam como material para a produção de textos culturais. É o caso da arte.

Os sistemas modelizantes secundários têm na linguagem verbal uma estrutura referencial, com base na qual se reconhece, num dado sistema, sua estruturalidade. Ou seja, se admite outras possibilidades de seleção e de combinação de signos. Isso nos leva a perceber, segundo o raciocínio dos semiotistas, o porquê de os sistemas modelizantes secundários serem carentes de estrutura, embora dotados de estruturalidade. Nesse sentido, todos os sistemas semióticos da cultura são sistemas modelizantes de segundo grau porque mantêm correlações com a língua, constituem linguagem, mas não são dotados de propriedades lingüísticas do sistema verbal. (RAMOS, 2007, p. 29)

O lo-fi, como sistema modelizante secundário, não seria tão complexo de descrever e analisar se ele se manifestasse apenas através da precariedade tecnológica. Embora essa seja talvez uma de suas principais características, pelo menos a mais reconhecida, mesmo no contexto de sua emergência na década de 1980, nota-se a incorporação de elementos externos a esse paradigma. São elementos que advêm de outros sistemas culturais e são traduzidos pelas fronteiras do lo-fi para torná-lo mais potente. Eis alguns deles: a cultura das gravações caseiras em fita cassete; a cultura do *do it yourself*; os circuitos *folk*, pós-punk e pós-rock; as tecnologias portáteis; as bandas e artistas de garagem. Ora, cada um desses poderia muito bem

32 Puesto que la dimensión del signo no es pertinente – como enseñó Hjelmslev –, la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto pero, como advierte Lotman, es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forman complejas tramas de textos.

ser observado como sistema modelizante secundário, cada um no seu isolamento adequado. No caso do lo-fi, ele irá tomar de cada sistema aquilo que lhe interessa para agir. É nesse sentido que o alossemiótico, quando traduzido (incorporado pelo sistema modelizante), perde sua condição e se transforma em um texto cultural passível de ser rearranjado e aplicado em novos textos. “[...] a codificação do sistema em si não acontece independentemente de sua relação com outros sistemas” (MACHADO, 2003, p. 28). Vai-se tornando possível reconhecer os sistemas traduzidos que constituem o lo-fi, que agora adquire um caráter de objeto de pesquisa, dotado de um movimento próprio, de uma memória cultural autônoma (não depende da memória humana).

Com a contribuição da Semiótica da Cultura, conseguimos mapear três espaços semióticos em que devemos compreender seus mecanismos de funcionamento: o sistema modelizante secundário lo-fi, a condição criativa e autogestora de si e de novos arranjos textuais; os textos culturais lo-fi, materialização dos rearranjos do sistema em questão; e os processos tradutórios que ocorrem nas fronteiras desse mesmo sistema, efetuados por agenciamentos entre sistema e eventos alossemióticos. Essas traduções, enquanto estão ocorrendo, geram não apenas textos culturais, mas também devires-texto, linha sem contorno definido e que podem ou se realizar ou se conservar em sua potencialidade, persistindo como uma espécie de sujeira nas fronteiras do sistema. Por aproximação ao termo lo-fi, gostaríamos de compreender esses processos tradutórios como *agenciamentos de baixa definição*. Mas, para isso, é preciso, antes, revisitar ambos os conceitos novamente, dessa vez limpando-os de sinônimos utilizados informalmente. Delimitemos, portanto, o que estamos compreendendo aqui como lo-fi e como baixa definição.

2.1.4 Delimitando os conceitos de lo-fi e de baixa definição

Por vezes, os termos hi-fi e lo-fi são usados para indicar se um aparelho ou mídia sonora são, respectivamente, de alta ou de baixa fidelidade sonora, alta ou baixa resolução, alta ou baixa definição ou ainda equiparados às noções de sinal e ruído. Para os propósitos desta tese, convém diferenciar cada um desses termos e conferir um conceito específico para cada um.

Fidelidade

Embora lo-fi seja uma abreviação no idioma inglês para baixa fidelidade, ele não significa necessariamente isso. Acontece que a ideia de fidelidade na fonografia é

contraditória: na era analógica de Edison e Victor, um produto hi-fi apresentava os instrumentos musicais com mais nitidez, mas, em contrapartida, escondia os equipamentos de gravação. Então, dependendo do ponto de vista que adotarmos, haverá uma alta fidelidade de um lado, mas, de outro, uma baixa. De todo modo, como vimos em 2.1.2, a noção de fidelidade está diretamente relacionada ao desejo de representação de um objeto concreto ou até de simulação da presença do mesmo. Nessa perspectiva representacional, o grau de realismo de um produto fonográfico se torna um dos desafios mais importantes no momento do registro. Mas essa é uma meta que não pode ser alcançada, ao menos não nos termos que estamos aqui propondo: sempre haverá uma separação entre o registro fonográfico e seu referente no mundo, e a quantidade de mediações entre um e outro pouco importa.

Queremos aqui falar de fidelidade em outro âmbito: na relação entre a mídia de armazenamento (o registro em CD, vinil, cassete ou o que for) e a mídia de reprodução (toca-discos, toca-fitas etc) que irá reproduzi-lo. No caso de uma mídia em que está registrada uma canção que utiliza todo o espectro sonoro audível (de 20 a 20.000 hertz), o aparelho de som que for capaz de reproduzir todo esse espectro com nitidez será de alta fidelidade, enquanto que um que apresenta cortes de frequência, ruídos imprevistos na mídia e outros sons dessa ordem será de baixa fidelidade. Essa é uma proposta que liberta a fidelidade de questões culturais, de comportamento, de economia e de qualquer outra que não a meramente tecnológica. Assim, para fins de foco e de qualificar o conceito, quando empregarmos o termo ‘fidelidade’, estaremos utilizando-o especificamente para lidar com a relação entre uma mídia e a capacidade de um aparelho ler e reproduzir os códigos nela inseridos.

Não haverá, portanto, discussões sobre o quanto uma mídia é capaz de simular um evento sonoro concreto, como se a fidelidade fosse passível de ser graduada. Não importa aqui essa relação com um mundo concreto, porque defendemos que o som, ao ser gravado, muda de natureza. Como Deleuze fala do cinema (1985), um plano é um corte móvel da duração: ele muda de natureza ao dividir-se, é um atual, uma nova matéria em si e para si. Assim, só poderemos falar sobre um evento dito ‘real’, ‘concreto’, ‘ao vivo’, *imaginado* pela fonografia. É a inversão do caminho que normalmente adotamos quando refletimos sobre a gravação: não mais um evento que ocorreu e foi registrado (*eso ha sido*), mas um registro em si e para si que *imagina* um evento que pode ou não ter ocorrido. É por causa dessa lógica que compreendemos que ‘fidelidade’ só poderá ser empregada na relação das mídias com os aparelhos reprodutores.

Do mesmo modo, ao lermos *A afinação do mundo* (SCHAFER, 2001), o termo ‘fidelidade’ pode gerar uma confusão porque o autor está preocupado com a definição dos

sons no mundo concreto, e não se um registro fonográfico é ou não fiel a um som concreto. Melhor, talvez, seria entender as paisagens como de baixa ou alta definição. Se na paisagem hi-fi há alturas melódicas, amplitudes sonoras (variações do silencioso ao barulhento), distâncias, na lo-fi há o achatamento das alturas e das profundidades.

Resolução

Significa a quantidade de fluxo de informação (*Bandwidth* – largura de banda) de um determinado arquivo. Um CD de 640 megabytes armazena 74 minutos de áudio. Um arquivo de MP3 de 128kbps armazena em torno de 740 minutos com os mesmos 640 megabytes. Em contrapartida, muita informação é comprimida e suprimida, então o MP3 tem uma baixa resolução, se comparado ao CD – em termos técnicos, é mais adequado falar em resolução do que em fidelidade na comparação entre mídias.

Na música digital, ondas sonoras analógicas são convertidas em pontos em uma coordenada, o que faz com que a onda, antes uma curva, passe a ter a forma de uma escada. É possível aumentar a quantidade de pontos que simulam uma curva, mas não é possível com essa linguagem criar curvas. A quantidade de pontos determinará a resolução. No Gráfico 1, abaixo, podemos ver como o aumento de resolução promove uma simulação mais aproximada da curva. Além disso, permite também uma maior dinâmica sonora, pois há mais detalhamento para os sons silenciosos.

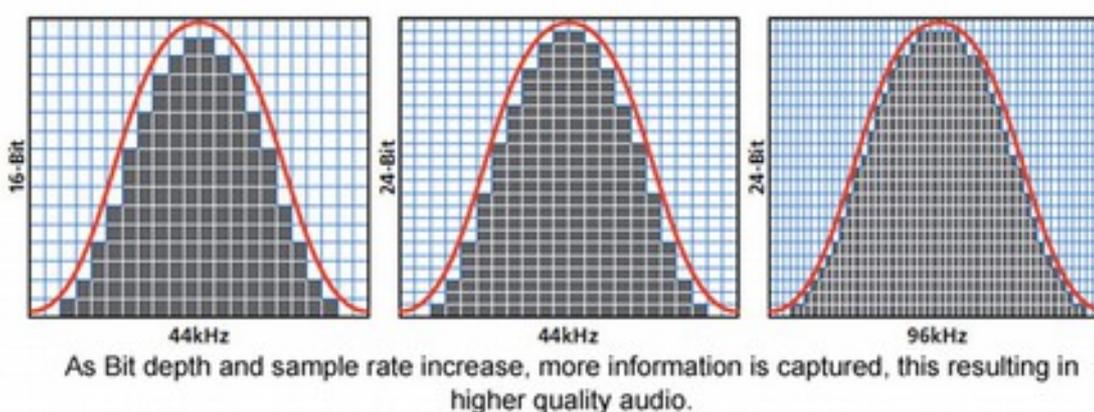


Gráfico 1: *Bit Depth / Sample Rate*³³

O mesmo pode-se dizer de um disco de vinil de 33 1/3 rotações em relação a um de 45. No caso, o disco de 45 dura menos tempo, mas por girar mais rápido tem ondas impressas mais definidas e detalhadas do que um disco de 33 1/3. Fitas magnéticas também podem ser

33 Fonte: <<http://www.themusicespionage.co.uk/glossary-term/bit-depth/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

usadas do mesmo modo: rodando-as mais rápido, aumenta-se a resolução.

Se no tópico anterior atrelamos a fidelidade à capacidade de um aparelho reproduzir um registro fonográfico interferindo o mínimo possível na sua qualidade, atrelamos agora a resolução ao espaço reservado para ondas sonoras ser impressas em uma mídia analógica, assim como à quantidade de cálculos efetuados por *softwares* de mídias digitais (quanto maior o tamanho do arquivo, ou quanto mais cálculos o *software* precisa efetuar para decodificá-lo, melhor a resolução).

Ruído

É também importante salientar que o conceito de baixa definição que estamos tentando aqui construir nada tem a ver com a dicotomia entre sinal e ruído, como se hi-fi estivesse para o primeiro assim como o lo-fi para o segundo. No que se refere à música *underground*, *outsider*, amadora, lo-fi não é, novamente, o mesmo conceito que aparece em *A afinação do mundo* de Schafer (2001), que, para Hainge,

[...] pode ser considerado a ur-obra do *lobby* antirruído. Para Schafer, nossa paisagem sonora, que é o ambiente sônico que inevitavelmente nos banha a todo instante, tornou-se mais populosa de ruídos indesejados que soam cada vez mais potentes na medida em que os avanços da sociedade industrial nos forçaram a marchar em frente em nome do progresso. Para Schafer, no entanto, como em qualquer poluição ambiental, o que isso representa para nós, humanos, não é uma condição melhorada, e sim empobrecida, e o autor nos convida a afinar nossos ouvidos, elevar-nos para fora do ruído de modo a chegar em uma reconhecimento renovada da diversidade dos sons, a uma apreciação da beleza de alguns sons e apreciar os “bons” sons enquanto atenuamos os outros (leia-se “ruído”). (2013, p. 41-42, tradução nossa³⁴)

Antes de tudo, insistimos, o ruído não se opõe ao hi-fi. Se nós pensarmos sobre isso idealisticamente, na música gravada, o extremo oposto do hi-fi seria o ruído branco. E o lo-fi não é, tampouco, algo que se materializa *entre* puro sinal e puro ruído: toda nossa experiência auditiva é assim. Mesmo se pudéssemos gerar um som senoidal puro, ele distorcer-se-ia nas paredes de nossos ouvidos. E, em um outro extremo, nós somos capazes de filtrar sons do ruído branco também. Assim, não há experiência de um sinal puro, tampouco de puro ruído na escuta.

34 [...] might be considered the ur-work of the anti-noise lobby. For Schafer, our soundscape, which is to say the sonic environment in which we unavoidably bathe at every moment, has become populated with more unpleasant noises, in greater numbers and emitted at greater volume as the technological advances of post-Industrial society have frogmarched us ever onwards in the name of progress. For Schafer, however, as with any environmental pollution, what this represents for us as humans is not so much an ameliorated condition but, rather, an impoverished one, and he calls us to retune our ears, to elevate ourselves out of noise in order to bring about a renewed recognition of the diversity of sounds, an appreciation of the beauty of certain sounds and appreciate the ‘good’ ones whilst attenuating the others (read ‘noise’).

O ruído, em uma definição genérica, seria o conjunto de fatores aleatórios que se distinguem da informação e que produziriam *erros* no sistema. Mas deixariam de ser tomados por ruídos a partir do momento em que fossem utilizados como fatores para a organização do próprio sistema. Dentro dessa perspectiva, um sistema vivo ou não poderia se organizar, se auto-organizar, a partir de ruídos. (PEREIRA, 2011, p. 54)

Assim como Pereira, Hegarty, através da perspectiva bergsoniana, entende que na medida em que prestamos atenção a um som, que o compreendemos como ruído, ele acaba por deixar de sê-lo:

Se tomarmos a leitura quase inteiramente cultural de Attali de distinção de sons como ruídos ou não ruidosos, e a aplicarmos aos tipos de encontros perceptivos que interessam Bergson, então a implicação de Attali é clara: quanto mais o ouvinte ouve, mais as coisas deixam de soar ruidosas e passam a adquirir sentido, no mínimo o sentido de sua proposta. Isso pode ocorrer durante a audição de uma peça em particular de *noise music*, ou no percurso de ouvir mais e mais até começarmos a escutar ou invés de ouvir, ou ainda quando certos tipos de ruído se tornam estandardizados em gêneros musicais. (2012, p.17, tradução nossa³⁵)

Já Hydaralli pensa o ruído como um “[...] som que reorienta nossa atenção para longe daquilo com que nós estamos ou desejamos estar engajados” (2012, p. 226, tradução nossa³⁶). Em seguida, aborda-o sob uma perspectiva social: “[...] o ruído é uma relação social, sempre fundamentada socialmente, ao invés de um fato natural” (idem, p. 227, tradução nossa³⁷). Com exceção do fato de o ruído ser uma convenção social, as outras noções não se aproximam das de lo-fi. Ou melhor, uma canção lo-fi pode ser considerada ruidosa para alguém, mas na medida em que se ouve, acostuma-se e o ruído se transforma em sinal. De certa forma, qualquer música inédita para o ouvinte vai soar logo de início como ruído, mesmo que esse período ruidoso dure, para sua percepção, menos de um segundo. Ela vai deixar de ser ruído assim que crie territórios de significação, apresente o tema melódico, apresente os timbres, o ritmo. Assim, pensar o ruído como sinônimo de lo-fi seria simplificar a experiência. Como Hydaralli (2012) lembra em seu artigo, uma festa em uma casa dentro de um bairro residencial pode ser ruidosa para os vizinhos que ouvem a festa, mesmo que o som chegue a eles abafado e fraco. Por outro lado, para quem está dentro da festa, onde o som é tão alto que pode danificar a audição, ele não será entendido por ruído.

35 If we take Attali's almost entirely cultural reading of how sound is noise or not and apply it to the types of perceptual encounter that interest Bergson, then the implication from Attali is clear: as the listener listens, things lose their noisiness, and acquire meaning or at least sense as to their purpose. This may occur in the course of hearing a particular piece of noise music, or in the course of hearing more and more and beginning to listen instead of hearing, or as certain types of noise become standardized into genres. This endless and inevitable recuperation of noise is why the sometimes misunderstood idea of noise as failure is quite common in noise writing.

36 [...] sound that reorients our attention away from that with which we are or wish to be engaged.

37 noise is a social relationship, always socially grounded, rather than a natural fact.

Por isso que, assim como o ruído é uma convenção cultural, para quem está ouvindo, essa oposição entre alta e baixa fidelidade pode variar. Muitas vezes ela se confunde com a dicotomia sinal/ruído. O primeiro referindo-se aos sons que desejam ser ouvidos, à informação que pretende ser transmitida pelo emissor e chegue o mais intacta possível ao receptor, enquanto o segundo se refere a outros sons que se misturam ao sinal que dificultam a sua leitura.

Os “ruídos” [...] incidem sobre o canal e dizem respeito a “todos os fatores que, embora não pretendidos pela fonte, acrescentam-se ao sinal durante o processo de transmissão” (Rüdiger, 2010, p. 20). Os ruídos são todos e quaisquer sinais indesejáveis, são interrupções, são fenômenos desordenados, manchas que irrompem na estruturação de um texto, de uma imagem ou de um som. O ruído é algo não intencional: *é um sinal que não se quer transmitir*. (SILVEIRA, 2013, p. 56)

Mas, novamente, quem é que decide o que é sinal e o que é ruído? Do mesmo modo, um determinado ambiente sonoro é hi-fi ou lo-fi para quem?

É preciso repensar essas relações. Entendemos que, ao se estudar música, esses termos nos conduzem a falsos problemas. Principalmente porque discriminar um determinado som como ruído, como uma interferência à mensagem que se quer ouvir, poderia acarretar um juízo de valor. Toda ‘mensagem’ a ser encaminhada a um dado receptor está acompanhada de ruídos. Ainda que hipoteticamente não estivesse, o próprio receptor adiciona ruídos quando a mensagem encontra sua percepção e memória.

O ruído é sobre fascinação, a antítese do significado. Se música é uma linguagem, comunicando sensações e sentimentos, então o ruído é como uma erupção no interior do material através do qual a linguagem é formada. Ficamos detidos, fascinados, por uma convulsão sonora a qual somos incapazes de atribuir um significado. Somos hipnotizados pela materialidade da música. (REYNOLDS, 1990, apud HERTZ, 2013, p. 246, tradução nossa³⁸)

São esses ruídos que movimentam a mensagem (o sinal), que o fazem diferenciar-se de si mesmo. Um não existe sem o outro.

Definição

Quanto à definição, o termo por si leva a diferentes compreensões, podendo até mesmo abrigar fidelidade e resolução. Na terminologia da indústria tecnológica, ‘alta definição’ se confunde, novamente, com alta resolução, para referir-se a aparelhos de última

38 Noise is about fascination, the antithesis of meaning. If music is a language, communicating moods and feelings, then noise is like an eruption within the material out which language is shaped. We are arrested, fascinated, by a convulsion of sound to which we are unable to assign a meaning. We are mesmerized by the materiality of music.

geração: televisores HD (*high definition*), por exemplo. Já o termo ‘baixa definição’, em oposição, costuma ser empregado para comparar aparelhos obsoletos com novos.

Mas, no que concerne ao processo de escuta de um dado registro fonográfico, comparações como essa se tornam descabidas. Há suportes de alta definição que, por vezes, são apontados como lo-fi. A fita cassete, por exemplo. Dependendo do estado dela e do aparelho em que ela é reproduzida, é possível chegar a uma definição muito maior do que áudios em MP3 de qualidade alta e talvez até mesmo do que um CD. A dificuldade reside em que a definição, diferente da resolução, não é mensurável quantitativamente. Por isso, desvinculamos a *definição* das noções de *fidelidade*, *resolução* e *ruído*, para fazê-la servir para os propósitos desta tese, da seguinte maneira:

Definição não implica uma oposição comparativa. Ao invés de servir como adjetivo para descrever modos de escuta e de produção fonográfica (deixemos essa função para *alta/baixa fidelidade* e *alta/baixa resolução*), propomos que se imprima no termo uma qualidade processual.

A *alta definição* é responsável pela (re)institucionalização de contratos sociais, estéticos, políticos e de linguagem. A superação de si própria + obsolescência programada efetuada pelo desenvolvimento tecnológico é um dos exemplos que vimos empregando com frequência, justamente para insistir nesse seu eterno retorno, que *define* seu território por repetição incessante de seus textos.

A *baixa definição*, por sua vez, opera desestabilizando esses contratos. Como ela é a ferramenta da diferença, não há um caminho preferencial a ser percorrido para realizar suas desterritorializações. Cada atualização sua é uma chave singular de redução da definição de um dado texto institucionalizado e por isso cada operação sua resolvida se torna datada e, se repetida, ganha contornos, torna-se bem definida.

Assim, torna-se claro, também, a diferença entre baixa definição e ruído: 1) Se compreendermos o ruído como um som externo que nos distrai do que queremos ouvir, a baixa definição, por sua vez, integra o evento sonoro para o qual nos voltamos e trata de problematizar as estruturas, as lógicas, os timbres e demais elementos da canção, mas não a ponto de desfazê-las ou de destituí-las de sentido; 2) Se o ruído é compreendido como um evento que integra a canção pop, ele vai ser mais um elemento passível de ser desterritorializado pela baixa definição, da mesma forma que as estruturas mais duras da canção.

Baixa definição, LO-FI e lo-fi

Se a fidelidade, a resolução e o ruído, como entendidos aqui, são territórios por onde a música irá expressar-se, neles, a baixa definição formaliza signos: deformações, distorções, manifestações culturais minoritárias, asperezas e outras possíveis atualizações. Tudo isso posto, queremos fazer uma distinção fundamental para a tese. Haverá, daqui em diante, três nomenclaturas para conceituar o lo-fi:

- *LO-FI*, com letra maiúscula, refere-se ao sistema modelizante secundário;
- *Baixa definição* se refere aos processos de tradução em funcionamento;
- *lo-fi*, em minúsculas, refere-se ao que foi realizado por determinado sistema, ou seja, configura-se como um texto cultural.

Assim, lo-fi se aproxima do modo como o termo é empregado coloquialmente, como adjetivo. Como queremos propor que essas materializações do lo-fi são resultado de um sistema cultural autônomo, é preciso reconhecer também sua condição abstrata, maquínica: LO-FI. Além disso, nosso desafio é, principalmente, o de mapear os processos de tradução e, neles, reconhecer não apenas o que desestabiliza e/ou é incorporado pelo LO-FI, mas também os excessos, o que fica latente nas fronteiras, em baixa definição. Só assim podemos reconhecer como opera o sistema modelizante LO-FI.

Sabemos que conceito de modelização funda-se em, pelo menos, dois pressupostos básicos: um diz respeito à idéia de que a transformação dos sinais em informação é um processo genuinamente semiótico uma vez que resulta na tradução desses sinais em signos; o outro, à noção de que nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador, mas sim, construído (Zalizniák, Ivánov, Topórov, 1979, p. 84). Modelizar, contudo, não é reproduzir modelos e sim estabelecer correlações a partir de alguns traços peculiares. (MACHADO, 2003, p. 50)

Seguindo a perspectiva da Semiótica da Cultura, o que estamos fazendo ao longo deste capítulo é justamente edificar o LO-FI como um sistema semiótico.

Agora, para intervir analiticamente em um dado sistema, torna-se necessário retirá-lo de seu fluxo espaço-temporal. O que teremos para descrever será um recorte, um intervalo de tempo. Ainda assim, poderemos nele reconhecer os diversos textos culturais que o compõem. Não serão visíveis em camadas lineares como estratos geográficos, mas têm uma qualidade similar: afinal, a condição de cada estrato geográfico depende da articulação deste com os outros estratos ao seu redor. “A cultura, como conjunto complexo, está formada por estratos que se desenvolvem em velocidades distintas, de modo que qualquer corte sincrônico mostra

a presença simultânea de vários estados” (LOTMAN, 1999, p. 26, tradução nossa³⁹).

Interessa-nos, portanto, reconhecer os traços distintivos (os processos de baixa definição) que se dão a ver nesses cortes sincrônicos que criam políticas de resistências, criações e ressignificações culturais, tecnológicas, estéticas e de linguagem. Tais cortes sincrônicos podem ser observados partindo dos objetos empíricos, das expressões lo-fi. Não delas isoladas, mas do mapeamento de conjuntos de expressões afins, estabelecendo territórios de significação daquilo que foi instituído pelo LO-FI. Se considerarmos o modo como costuma-se descrever o lo-fi (gravação caseira, *DIY*, precariedade técnica...), podemos formar um esboço do núcleo duro do LO-FI, das suas expressões mais recorrentes e antigas, voltadas para a transparência da tecnologia de registro fonográfico, da energia elétrica, mas de modo a reduzir a definição da textura sonora, dos timbres dos instrumentos. Para esta tese, as expressões instituídas lo-fi são o ponto de partida em direção ao entendimento de uma outra ordem de expressão: as excedentes. Ora, cada vez que um texto cultural se materializa, diversos outros textos deixam de ser atualizados, persistindo em condição potencial. Mesmo nessa condição, eles são actantes: persistem tensionando as fronteiras do LO-FI e, conseqüentemente, acabam por rearranjar o composto de textos virtuais, no plano abstrato. Esses rearranjos, defendemos, constituem um modo de ser da comunicação contemporânea, um modo de baixa definição. Estamos em busca desses excedentes, cujas multiplicidades e regularidades cabem ser mapeadas e reconhecidas. Entendemos que esses textos se expressam como imagens sonoras, conceito-chave para o desenvolvimento da metodologia de análise e que será esmiuçado no próximo item.

2.2 IMAGENS SONORAS LO-FI

Em *Imagem-tempo*, Deleuze (2009) defende que o cinema moderno libertou a trilha sonora para a produção de imagens, de modo heautônomo à trilha visual: “o falado e o conjunto do sonoro conquistaram autonomia: [...] deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro estágio, tornaram-se imagem integralmente. A imagem sonora nasceu em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual” (p. 297). Operamos com esse conceito no livro *Imagem-música em vídeos para web* (CONTER, 2013a) para

39 La cultura, en tanto conjunto complejo, está formada por estratos que se desarrollan a diversa velocidad, de modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estados.

compreender o fenômeno sonoro-imagético em audiovisuais digitais. Na presente tese, os avanços obtidos na obra supracitada são considerados, mas o conceito não se prestará para refletir as relações entre visual e sonoro, e sim para dar conta das imagens produzidas pelos registros fonográficos.

O primeiro movimento epistemológico a ser realizado é o de não entender ‘imagem’ como um fenômeno exclusivamente visual. É preciso superar o ocularcentrismo da cultura ocidental, bem como a hierarquia dos sentidos, como proposta por Aristóteles: de acordo com Schmidt, o filósofo grego entendia a visão como o sentido melhor desenvolvido,

“[...] aquele que é mais apto a trazer ‘à luz muitas diferenças entre as coisas’. A audição vinha logo em segundo, superior por sua condutividade ao aprendizado; paladar e tato, associados à animalidade, eram as ‘menos honradas’; e o olfato ficava como um mediador entre as duas últimas”. (2002, p. 16, tradução nossa⁴⁰)

Tal hierarquia persiste nos discursos cotidianos. O olhar, relacionado às culturas escritas, e a audição, às culturas orais, historicamente (e sistematicamente) dividiram o mundo moderno, do ponto de vista ocidental, entre civilizados e bárbaros (cf. SCHMIDT, 2002, p. 21-22).

Na área da Comunicação, e, sendo mais preciso, nos estudos sobre audiovisual, é muito comum autores absterem-se de discutir as questões referentes à trilha sonora. Parece também haver uma dificuldade em se reconhecer um devir-som, ou um devir-música, em produtos visuais, escritos, multimidiáticos. Isso parece ocorrer devido à paralelização do visual e do auricular em, respectivamente, imagem e som. Assim, torna-se impossível conceitualmente o reconhecimento da produção de imagens pelos meios sonoros, tampouco é possível o reconhecimento de uma qualidade sonora no visual. Ocorre ainda, e com frequência, uma leitura hierárquica, como se o sonoro fosse um mero coadjuvante da trilha visual.

Apresentamos essas questões porque, embora esta tese não lide efetivamente com o visual, pretende-se desprender deste o conceito de imagem e fazê-lo produzir para o sonoro. Para chegarmos a uma compreensão do que é a imagem sonora na fonografia, é necessário antes precisar o conceito de imagem aqui utilizado: não se trata, reiteramos, de fenômenos exclusivamente visuais: tem a ver com a memória que temos das coisas, dos eventos, dos fenômenos e tem a ver também com uma memória que está impressa nas coisas e que, tanto na nossa mente quanto na matéria, está em constante mutação.

40 “[...] the one most able to bring ‘to light many differences between things.’ Hearing was a close second, superior for its conductiveness to learning; taste and touch, associated with animality, had the ‘least honor’; and smell fell as a mediator in the middle”.

A imagem não será, aqui, necessariamente representacional. Um sintetizador de sons pode simular o som de um *kit* de bateria apenas controlando o timbre de pulsos elétricos, representando uma bateria ‘ideal’, uma imagem de uma bateria, portanto. Mas o mesmo sintetizador pode produzir sons que não remetem a qualquer instrumento orgânico, a nada do mundo ‘concreto’, e, ainda assim, evocar imagens para o espectador. O esquema de Saussure encaminha para esse entendimento uma vez que, para a produção de um signo, basta a união de uma imagem acústica (significante) e de um conceito (significado). O referente não faz parte necessariamente desse esquema.

2.2.1 A imagem em Bergson

Henri Bergson compreende o universo como um conjunto de imagens, que seriam, para ele, “[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’.” (1990, p. 1). A imagem é aquilo que está *entre*, e são as relações entre essas imagens que atualizam incessantemente as coisas, restituindo-as de movimento.

A teoria do autor é fortemente calcada em dualismos, tanto o é que a maior parte dos títulos de seus livros carregam essa lógica dual: *A evolução criadora* (2005); *Matéria e memória* (1990); *O pensamento e o movente* (2006b); *Duração e simultaneidade* (2006a). Para uma coletânea de trechos de sua obra, Gilles Deleuze manteve essa prática: *Memória e vida* (2006c). Todos esses pares estão diretamente relacionados ao dualismo fundante de Bergson: virtual e atual. Diferente do par possível/realizado, que é estruturado a partir de uma lógica linear de causa e efeito, virtual e atual são fundamentados no princípio do movimento. O virtual é uma reserva de potência da matéria, sua totalidade irrepresentável, tudo aquilo que ela pode vir a tornar-se. Quando uma de suas possibilidades se manifesta, isto é, quando uma imagem virtual se imprime em uma matéria, ela se atualiza. Este movimento, do virtual para o atual, acaba por tornar ainda mais complexo o virtual, pois apresenta uma nova possibilidade de atualização do virtual. Virtual e atual estão em constantes movimentos de atualização do virtual e, ao mesmo tempo, de virtualização de atuais realizados.

Bergson explica, em cada um de seus livros, como isso funciona em diferentes esferas. Em *Matéria e memória* (1990), por exemplo, matéria está para o atual, enquanto a memória está para o virtual. Ainda nesse livro, o autor recorre à metáfora da bola de neve para explicar como funciona o movimento de virtualização: a bola, ao descer um penhasco, acumula flocos

de neve progressivamente, inchando. O tempo, no caso, não é a linha que ela percorre no penhasco, nem o tempo cronológico de descida. Em Bergson (2006a), o tempo é o movimento do virtual para o atual, o acúmulo dos flocos na superfície, que ocorre de forma desordenada. A bola pode abrir uma fissura e receber flocos direto em seu núcleo; pode perder outros no caminho; pode ficar mais densa ou mais compacta. Cada floco é uma imagem: a matéria do universo é composta de imagens e de relações entre imagens. O filósofo se distancia de uma ontologia identitária, preferindo compreender o que ocorre nas relações entre as imagens, entre velocidades, entre fluxos. O tempo, ou melhor, a *durée* bergsoniana, é uma multiplicidade de múltiplos.

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens (1990, p. 16).

Trata-se de uma filosofia imanente, de uma ontologia achatada.

Se seguirmos o bergsonismo, será preciso atentar para a dupla face da imagem. Uma delas se refere a sua *virtualidade*: esta não é representacional, pois diz respeito a uma reserva de potência, àquilo que a imagem pode vir a efetivamente tornar-se; a outra se refere a sua *atualidade*: esta é necessariamente representacional, ainda que represente a si própria, pois diz respeito à impressão da imagem em uma matéria, à realização de uma possibilidade.

No bergsonismo, portanto, a percepção da imagem não é um privilégio da visão, mas de todos os sentidos: existem imagens táteis, sonoras, olfativas, degustativas... Nossa memória é composta dessas imagens, ao mesmo tempo em que há imagens que se imprimem na matéria, e a própria matéria é imagem. Assim, fica claro que a fonografia é capaz de evocar imagens, sem qualquer auxílio de algum tipo de mídia audiovisual. Dito isso, é preciso agora compreender como se formam imagens através da mídia fonográfica e como as tecnologias, os aparelhos de gravação e reprodução, moldam-nas.

Em termos de fonografia, o que nos acostumamos a chamar de som, em boa parte do tempo, pode ser compreendido como *imagens sonoras*. São os cortes móveis, tempos de duração que tomamos do fluxo e convertemos em imagens, em espaço. Não há um instante no som assim como há um instante no cinema (o fotograma); é preciso que o som dure para que possamos compreendê-lo, para que possamos *escutá-lo*: não há som percebido sem diacronia.

O que se movimenta na música é antes a escuta e não o som. E a escuta é muito mais do que aquilo que soa. A música tanto não repousa apenas no sonoro quanto o sonoro não é uma ação puramente auditiva. Podemos assim pensar os tempos da escuta em termos de imagens pré-sensíveis, de imagens sonoras e até de imagens de música, às vezes, sem nenhuma referência ao som. (RODRIGUES, 2007, p. 82)

Assim, uma melodia que sabemos de cor seria uma espécie de imagem sonora, que guardamos na memória assim como tantos outros tipos de imagem. Mas não só: de uma música que estivermos ouvindo, independente de a conhecermos ou não, também criamos imagens sonoras para reconhecê-la. Isso acontece porque, se não convertêssemos o fluxo sonoro em blocos de perceptos (em imagens sonoras), não seríamos capazes de produzir sínteses, interpretações, sequer de reconhecer repetições de determinados trechos. Enquanto ouvimos uma música e nos relacionamos com ela, não estamos percorrendo um instante que se desdobra, mas um misto de espaço-tempo, em que mapeamos a canção como um todo para compreender, interpretar e criar o que está ouvindo-se no momento presente.

[...] a *duração real* é o que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indivisível. [...] Quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós esta impressão. Se a recortarmos em notas distintas, em tantos “antes e “depois” quantos quisermos, é porque misturamos a ela imagens espaciais e impregnamos a sucessão de simultaneidade: no espaço e apenas no espaço há distinção nítida de partes exteriores umas às outras [...] (BERGSON, 2006a, p. 16-17)

Quando um registro fonográfico é decodificado por um aparelho de som, este, a partir desse código, faz vibrar alto-falantes que produzem ondas sonoras. Em tais ondas, podem-se reconhecer sons que imaginam outros sons: não ouvimos uma guitarra, mas a gravação de uma guitarra. O que a fonografia faz, portanto, é produzir imagens sonoras: mesmo que apenas um alto-falante vibre, pode-se reconhecer sendo emanados deste diferentes instrumentos soando ao mesmo tempo.

2.2.2 Desdiscretizando a imagem sonora

Assim como com as imagens técnicas para Flusser (2011a), que olhamos como se fossem janelas para o mundo, enquanto devíamos olhá-las como conceitos relativos ao mundo, fazemos o mesmo com os sons:

Dizemos ‘eu ouço um grilo’ e não ‘ouço um som que talvez indique a presença de um grilo’. Ou, de modo a colonizar o mundo acústico, nós transferimos nossas reações a um som em sua fonte; dizemos ‘ouço um violino triste’ quando é um som que ouvimos, e somos nós que estamos tristes. (FALES, 2005, p. 164-165, tradução nossa⁴¹).

41 We say “I hear a *cricket*” not “I hear a *sound* that may indicate the presence of a cricket.” Or, as though to colonize the acoustic world, we transfer even our *reactions* to a sound onto its imputed source; we say “I hear a sad violin” when it is a *sound* we hear, and *we* who are sad.

Há um caráter discreto nas imagens técnicas de duas ordens: são discretas porque escondem o modo como foram compostas e o são também ao decompor uma imagem em diversos pontos. Avancemos nisso: o que ocorre, por exemplo, ao batermos uma fotografia analógica? Fótons rebatem nos corpos enquadrados e atingem o obturador. Por ali, passam e se concentram em um pedaço do rolo de filme coberto por uma solução de sais de prata que reagem aos fótons; a cena enquadrada é impressa em formato bidimensional, mas negativada. Em estúdio, é possível ampliar e imprimir uma versão positiva dessa imagem quantas vezes se queira. Embora a fotografia seja uma tecnologia do visual, do visível, há, também, uma tatilidade que é preciso reconhecer.

Nadar [pseudônimo do fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon] capturou Baudelaire em uma foto, e entre Baudelaire e eu há uma cadeia, uma *contiguidade de luminâncias*: quando olho esse retrato, *sei intimamente* que as luminâncias que *tocam meus olhos* tocaram *realmente* a Baudelaire. [...] Se esta materialidade muito “real” do processo engendra um efeito *fantasmal*, é porque Baudelaire me toca mas eu não posso tocá-lo. [...] o efeito fantasmal é aqui a sensação de uma absoluta *irreversibilidade*. Isto é o que este “tato” tem de singular: isto me toca, sou tocado, mas não posso tocar. Não posso ser “tocado tocante”. (STIEGLER, 1998, p. 187, tradução nossa⁴²)

O mesmo podemos dizer da fonografia analógica. Edison capturou sua própria voz em um cilindro e entre o famoso inventor e o ouvinte do cilindro também há uma cadeia, mas nesse caso é uma contiguidade de vibrações sonoras. O ouvinte *sabe intimamente* que as ondas sonoras que tocam seu tímpano provêm do pulmão, das cordas vocais, da boca, enfim, do corpo de Edison, ainda que no meio do caminho tenham sido convertidas em arranhões em um cilindro de cera. O cilindro que o ouvinte escuta foi tocado pela voz de Edison, e não por um molde, como ocorre com discos de vinil industriais. Somos tocados pela voz de Edison, penetrados por ela, mas não podemos tocá-la.

Ao mesmo tempo, tanto a fotografia quanto a fonografia, enquanto encantam o espectador com essa ‘tatilidade fantasmagórica’, estabelecem dois processos de discretização. O primeiro refere-se ao aparato de captura. Ao vermos uma fotografia, não vemos o aparelho que a registrou (embora este deixe rastros seus na imagem). Ao ouvirmos um registro fonográfico, não vemos os aparelhos que o compuseram (microfones, mesas de som etc), e, embora o aparelho de som reproduzidor esteja presente no mesmo ambiente em que ouvimos o

42 Nadar captó a Baudelaire en una foto, y entre Baudelaire y yo hay una cadena, una contigüidad de luminancias: cuando miro ese retrato, sé íntimamente que las luminancias que tocan mi ojos tocaron realmente a Baudelaire. [...] Si esta materialidad muy “real” del proceso engendra un efecto fantasmal, es porque Baudelaire me toca pero yo no puedo tocarlo. [...] el efecto fantasmal es aquí la sensación de una absoluta irreversibilidad. Esto es lo que tiene de singular ese “tacto”: esto me toca, soy tocado, pero no puedo tocar. No puedo ser “tocado tocante”.

registro, tendemos a ignorá-lo de modo a nos concentrarmos na audição. Voltaremos a esse tópico em breve.

O segundo processo refere-se às imagens que foram impressas tecnicamente (a fotografia que temos em mãos ou o disco pronto para ser ouvido), que Stiegler denomina de imagem discreta. Tal imagem é dotada de um caráter dual: ela é, ao mesmo tempo, imagem mental e imagem-objeto. Não é possível separá-las. Há uma efemeridade da primeira, por ser da ordem da memória, da percepção e do afecto, enquanto a segunda é dotada de uma permanência, por ser da ordem da impressão material, da fixação em um suporte físico. Ainda que permanente, a imagem-objeto depende das imagens mentais para ser reconhecida. “[...] a imagem mental é sempre o *retorno* de alguma imagem-objeto, sua *remanescência*, efeito de sua permanência. Mais: não há imagem nem imaginação sem memória, nem memória que não seja originariamente objetiva” (STIEGLER, 1982, p. 182, tradução nossa⁴³).

Por capturar um instante qualquer e convertê-lo em cena (fotografia), ou por restituir o movimento de sequências de instantes equidistantes (cinema), ou ainda por espacializar e registrar a efemeridade de um evento sonoro qualquer (fonografia), a imagem discreta inaugura um novo modo de compreender o mundo. “Com efeito, a imagem analógico-digital é o início de uma *discretização do visível* [adicionaríamos aqui do audível e do tátil]” (idem, p. 183, tradução nossa⁴⁴). Assim, as imagens provenientes da técnica estariam permitindo a emergência de uma nova linguagem, uma que depende de aparelhos tecnológicos: as máquinas fotográficas, fonográficas e cinematográficas.

Apesar de a obra de Stiegler ser aplicada com mais frequência para a compreensão da fotografia, cinema e vídeo, os aparelhos de registro e reprodução de áudio também fazem parte desse avanço. São próteses de percepção táteis-auriculares (cf. STIEGLER, 1998, p. 183-4). Nossas crenças a respeito daquilo que ouvimos e sentimos na pele, ossos e entranhas (no caso, a vibração do ar promovida pelos alto-falantes) entraram também nessa fase de intensa evolução. Para que isso ocorra, é necessário entrar em um estado de suspensão, como o autor propõe, que implica ignorar ou relevar o modo de funcionamento dos aparelhos. É por isso que as imagens produzidas por esses aparelhos são chamadas de discretas. Assim, há um duplo sentido atribuído por Stiegler ao termo *discreto*: refere-se ao ato de as mídias fragmentarem as imagens em pedaços que precisam ser posteriormente reordenados de modo

43 [...] la imagen mental siempre es el retorno de alguna imagen-objeto, su remanescencia [...], efecto de su permanencia. Más: no hay imagen ni imaginación sin memoria, ni memoria que no sea originariamente objetiva.

44 En efecto, la imagen analógico-digital es el inicio de una discretización sistemática del movimiento, es decir, también un vasto proceso de gramaticalización de lo visible.

a reconstituir a imagem e refere-se, também, ao fato de que esse processo obscurece os modos de produção das imagens. A seguir, com Vilém Flusser e seu conceito de imagem técnica, será possível debater criticamente essa situação.

Flusser (2011b) defende que estamos vivendo a Pós-História, período que emerge com o advento da fotografia. Na Pré-História, a imagem tradicional surge como meio de comunicação e expressão. O que ela faz, em um primeiro momento, é representar eventos cotidianos de modo a ritualizá-los, como nas pinturas de Lascaux. Pintava-se uma caçada bem sucedida porque se acreditava que, assim, a próxima caçada seria, também, um sucesso. Elas são dotadas, portanto, de um caráter mágico. É relevante aqui reconhecer a abstração de duas dimensões, tempo e profundidade, nas imagens tradicionais, para que possam ser impressas em um plano bidimensional. Isso exige que o espectador recomponha a profundidade e o tempo através de um exercício de abstração, de imaginação. Tempo e profundidade, aqui, são conceituais.

A História começa com o surgimento da escrita, em torno de quatro mil anos atrás. Flusser enaltece que, embora não tenha surgido para tal propósito, o texto serve para explicar as imagens tradicionais, desmagicizando-as. Além disso, está um nível de abstração acima, afinal, a escrita é linear, portanto, unidimensional.

Agora, voltando ao exemplo da fotografia: cada fóton que encosta no sal de prata provoca uma reação química e então o filme passa a conter uma imagem composta por grãos. Se nos atermos à unidade mínima da composição fotográfica, que é precisamente esse grão, ele não possui dimensão alguma. É apenas um ponto. A Pós-História, que surge com o advento da fotografia, inaugura um terceiro nível de pensamento abstrato, nulodimensional. E mais: está contido no aparelho fotográfico o texto científico que descreve e estabelece o seu funcionamento, portanto a imagem técnica explica a escrita, que, por sua vez, explica a imagem tradicional, que, enfim, imagina o mundo:

Imagens são mediações entre homem e mundo [...] Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem [...] Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER, 2011a, p. 23)

O que está implicado nessa afirmação de Flusser, quando consideramos a fonografia? Estamos falando de uma técnica que transforma ondas sonoras que duram no tempo em um código que é impresso em uma matéria. Das primeiras vitrolas elétricas ao MP3, o modo como essa transformação se dá mudou bastante, mas o princípio ainda é o mesmo: primeiro, vibrações de ar são capturadas por microfones sensíveis, que as convertem em pulsos

elétricos; em seguida, marca-se uma superfície em forma de trilha de acordo com tais pulsos, por analogia ou por codificação digital. O resultado é uma imagem que, vale salientar, não representa os sons que registrou. Por mais óbvio que pareça, vale dizer aqui, como reflexão, que, em si e por si, um registro fonográfico como um vinil, uma fita cassete, um CD ou um arquivo em MP3 não se parecem nem um pouco com sons que ouvimos quando os olhamos ou tocamos. No entanto, quando os conectamos com um aparelho capaz de traduzir as imagens que estão contidas nos registros, aí sim ouvimos algo que pode representar outros sons.

O segundo procedimento técnico da fonografia faz, aparentemente, o caminho contrário do primeiro: um aparelho lê uma superfície, analógica ou digital, onde uma imagem da canção está impressa, convertendo-a em pulsos elétricos; em seguida, alto-falantes sofrem choques dos pulsos elétricos, que os fazem vibrar, o que também faz o ar em volta vibrar. É longo o caminho que começa, por exemplo, ao tocar um violão diante de um microfone e que termina ao ouvirmos sua gravação através de alto-falantes.

Comparando o som do violão com sua reprodução fonográfica, não se pode deixar de notar que algo muda entre um e outro. Não é só a ausência do músico, mas os timbres (a qualidade sonora) parecem diferentes. Pode até parecer-nos que o som que provém dos alto-falantes é mais ‘natural’ ou mais nítido do que o som de um violão executado ao vivo, no mesmo ambiente em que está o alto-falante (como os testes que Edison desenvolveu no século passado). *Softwares* permitem que se intensifique a presença dos sons. Assim, há algo na materialidade dos sons que nos provoca a refletir sobre diferentes experiências estéticas. Como vimos, Stiegler evoca os rastros de uma cadeia luminosa que partem do objeto fotografado até chegar na fotografia que temos em mão, e o mesmo caminho reconhecemos no cilindro de Edison. Mas é preciso, também, reconhecer que quando esses aparelhos ingressam na era da reprodutibilidade técnica, esse rastro se perde: a foto é convertida em retícula e impressa em papel (a cadeia luminosa é rompida); o som é processado e editado em estúdio para então ser impresso via molde (a cadeia de vibrações é rompida).

O que ouvimos ao reproduzir uma fonografia não é “o mundo” (uma banda tocando ao vivo), mas conceitos relativos ao mundo (a mixagem de gravações de vários músicos que possivelmente tocaram em tempos e espaços diferentes, agora unidos em uma só trilha sonora, que imagina uma banda tocando ao vivo). “O principal argumento de Flusser é que a nossa cultura não está mais preocupada em criar uma ‘imagem’ da realidade, mas desenvolver uma ‘imaginação’ alternativa, explorando os produtos da revolução científica e tecnológica” (CHAGAS, 2008, p. 4).

Essas imagens técnicas que nos apresentam conceitos são impalpáveis e não são nem coisa nem representação da coisa. “Agora irrompem não-coisas por todos os lados, e invadem nosso espaço suplantando as coisas. Essas não-coisas são denominadas ‘informações’” (FLUSSER, 2007, p. 54). E são elas que têm valor no mundo pós-industrial. Por isso a importância de se estudar imagens técnicas, uma informação codificada de modo diferente do linear, como a escrita:

Graças a sua práxis, o produtor *superou a linearidade do tempo*. A linha da fita é para ele estrutura a ser modulada. Pode ele encurvá-la em círculos do eterno retorno, em elipses, em espirais, em vetores. Daí ser erro considerar-se a ação do produtor espécie de magia. O mágico pensa e age circularmente, o homem histórico linearmente. O produtor de filmes [e de áudio] pensa e age de forma para a qual linha e círculo não passam de duas estruturas igualmente disponíveis. A sua consciência supera magia e história igualmente. (FLUSSER, 201a, p. 125)

É do mesmo modo que o produtor de áudio opera: recortando, duplicando, copiando, estendendo e encurtando, enfim, é possível lidar com a matéria sonora de maneira que rompa com as lógicas unidirecionais. É preciso compreender esse novo modo de pensar, essa nova filosofia: “[...] a exigência que nos é colocada é a de saltar do nível da existência linear para um nível de existência totalmente abstrato, adimensional (para o ‘nada’)” (FLUSSER, 2007, p. 177).

Com a tecnologia digital, mais mediações são adicionadas. As imagens analógicas (sejam da fotografia, sejam da fonografia) são decompostas em pequenos pacotes de códigos, os *bytes*, cada um deles contendo uma combinação de conjuntos de *bits*, e que necessitam de uma série de programas para serem recalculados e convertidos de volta em som. Nesse momento tecnológico, os rastros vibratórios, sejam de luz ou som, são completamente discretizados. Uma versão digitalizada de Edison cantando *Mary had a little lamb* perde a cadeia vibratória que vinha do pulmão do famoso inventor. O que nos faz voltar a Stiegler: “A digitalização *rompe* a cadeia, introduz a manipulação *diretamente no spectrum*, e, ao mesmo tempo, *torna indistintos espectros e fantasmas*. Os fótons se convertem em pixels, reduzidos a zeros e uns nos quais podem efetuar cálculos discretos” (1998, p. 188, tradução nossa⁴⁵).

Assim, é claro que uma gravação digital pode aparentar ser mais realista por soar como se houvesse nela menos mediações, mas, se analisarmos essa situação criticamente, perceberemos que essa *aparência* é resultado do pensamento de superfície, que mascara o texto, remagizando-o: no caso, o texto é a linguagem informática. Na condição de ouvinte, não fazemos ideia de como um conjunto de zeros e uns pode converter-se em uma música,

⁴⁵ La digitalización *rompe* la cadena, introduce la manipulación *directamente* en el *spectrum* y, al mismo tiempo, *hace indistintos espectros y fantasmas*. Los fotones se convierten en pixels, reducidos éstos a ceros y unos en los cuales pueden efectuarse cálculos discretos.

mas essa conversão é instantânea para nossa percepção, e assim anulamos o longo caminho entre apertar um botão e ouvir os sons que o computador faz emanar de alto-falantes ao processar os dados. A bem da verdade, quando ouvimos registros fonográficos, pouco nos preocupamos em desvendar o que ocorre nas caixas pretas, sejam elas os *softwares* que rodam MP3, toca-discos ou leitores de fitas cassete. O grau de realismo, independentemente de ser maior ou menor, é nada mais que um passe de mágica tecnológico.

2.2.3 Reconhecendo imagens sonoras

Percebemos, enfim, que as imagens sonoras possuem, pelo menos, seis características diversas: (1) derivam da noção de imagem em Bergson (1990); (2) são heautônomas em sua relação com as trilhas visual e sonora no cinema, como proposto por Deleuze (2009); (3) estão inscritas na superfície das mídias fonográficas (vinil, CD, cassete, discos rígidos etc); (4) são resultado de choques afectivos entre corpos sociais e corpos técnicos⁴⁶; (5) são isomórficas ao conceito de imagem discreta de Stigler (1998) e de imagem técnica de Flusser (2011a); (6) são resultado dos processos de diferenciação de si do LO-FI. Cada uma dessas condições de expressão são linhas de segmentaridade de sua virtualidade.

Consideramos as seguintes possibilidades nas análises:

(1) com a imagem bergsoniana, podemos reconhecer a imanência das imagens sonoras e assim aproximá-las das teorias das materialidades, dos afectos e da semiótica da cultura;

(2) com a ideia de heautonomia de Deleuze, as fonografias adquirem a capacidade de imaginar cenas, o que lhes confere uma qualidade cinematográfica⁴⁷;

(3) com a noção de imagens sonoras inscritas na superfície das mídias, nos códigos ali inscritos bidimensionalmente (em espiral ou em rolo), conferimos a estas a possibilidade de produzirem diferença na estrutura da música pop, pois o tempo de duração, taxas de fidelidade e de resolução, modos de reprodução e distribuição interferem tanto no modo como a música é consumida quanto como os artistas a compõem;

(4) com a observação dos choques afectivos, podemos reconhecer imagens sonoras

46 Por corpo social compreendemos diferentes funções que podemos exercer em relação à atividade musical: compositor, músico, performer, espectador, ouvinte, engenheiro de som...; por corpos técnicos, os diversos aparelhos com os quais o corpo social se relaciona para fruir ou criar música pop: gravadores de som, microfones, registros fonográficos, leitores, instrumentos musicais...

47 Pode soar óbvio, mas a tendência de um disco gravado em estúdio é a de tentar simular a performance de músicos ao vivo, mesmo que quase não tenham-se encontrado para gravar as canções juntos – como aconteceu em *Let It Be* (1970), dos Beatles. Há um caráter ficcional que cabe ser notado, que desmascara a ideia de fidelidade, e que abordaremos nas análises.

que resultam de amálgamas sociotécnicos⁴⁸;

(5) com os conceitos de imagem discreta e imagem técnica, que necessitam de uma relação entre dois corpos para atualizarem-se, um para ser discretizado (o objeto direto a ser capturado pelo aparelho), outro para efetuar a discretização (o aparelho técnico), poderemos evidenciar imagens sonoras sendo geradas do encontro entre esses dois corpos.

(6) com as imagens técnicas se apresentando como a ‘ponta de presente’ do LO-FI, podemos encontrar, cristalizadas em sua materialidade, resquícios do núcleo de seu sistema modelizante. Partindo delas, seríamos capazes de desenhar diagramas do LO-FI que seriam capazes de demonstrar seus modos de funcionamento.

Até aqui, apresentamos ferramentas teóricas para lidar com as expressões materiais do LO-FI, bem como as condições tecnológicas, culturais e de linguagem necessárias para que elas ocorram. O último procedimento teórico, agora, deve dar conta desses processos tradutórios sugeridos pela sexta característica, das reorganizações fronteiriças, enfim, dos agenciamentos de baixa definição.

2.3 AGENCIAMENTOS DE BAIXA DEFINIÇÃO

Em nosso último movimento teórico, pretendemos compreender o LO-FI como uma máquina abstrata, que age no caos sônico (matéria não formada) efetuando agenciamentos de baixa definição. Isso nos leva para outro plano epistemológico, diferente do praticado através das Materialidades da Comunicação e da Semiótica da Cultura. Uma vez reconhecidas as condições materiais de possibilidade de manifestação lo-fi (seu caráter transmidiático) e o que o constitui como um sistema modelizante secundário (seu caráter transcultural), o desafio passa a ser o de mapear seus próprios agenciamentos desterritorializantes, como máquinas “Abstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais embora não concretas, atuais ainda que não efetuadas” (idem, p. 228).

O conceito de máquina abstrata é formulado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2*, publicado no Brasil em cinco volumes (na ordem, 2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2008). “É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas [...]” (2011a, p. 10). Ao invés de estruturar a obra em capítulos, os autores preferiram compor platôs, que, embora possam ser lidos na ordem em que estão dispostos, isso não impede o leitor de

48 Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (2008), como veremos no próximo subcapítulo.

escolher a sua própria ordem, de saltar de um para outro, de voltar, reler um trecho para compreender o anterior e assim por diante. Tal construção possibilita a observação de composições superficiais (como a criação de uma constelação estelar) que são resultantes de processos de diferenciação (rearranjos e arrebatamentos) da matéria formada.

É por isso que o livro-árvore, o pensamento ramificado, é negado pelos autores, que preferem a imagem do rizoma. “O rizoma é uma antigenealogia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43), uma proposta de conhecimento baseado na radícula, na erva-daninha, que cresce no campo caoticamente. Não se pode encontrar onde começou nem onde termina. O que importa é o resultado da configuração das conexões, o que ocorre *entre*.

Como ocorre na Semiótica da Cultura, o desafio é menos reconhecer o que foi materializado, o resultado das conexões, e mais descrever os mecanismos de funcionamento das conexões. Desenhar mapas, diagramas, pois “mapas não são representações estáticas, mas ferramentas para negociar e intervir no espaço social. Um mapa não apenas replica a forma de um território; ele *modula e funciona através* desse território” (SHAVIRO, 2010, p. 7, tradução nossa⁴⁹). Partamos, então, dos territórios.

2.3.1 Territórios

No platô sobre o ritornelo (2011b), Deleuze e Guattari usam a música para explicar como um território se constitui. É claro, não se trata de território geográfico, mas de significação. De acordo com o *Dicionário de termos e expressões da música*, o ritornelo “Indica a volta ao início ou a um ponto predeterminado da música [...]” (DOURADO, 2004, p. 283). Pode ser entendido também como refrão: “[c]erto padrão repetido diversas vezes por instrumentos ou vozes em formas musicais mais simples” (idem, p. 276). Na linguagem musical, implica a ideia de repetição, de um trecho fácil de acompanhar e de ser cantado, por exemplo. Em Deleuze e Guattari, o termo se transforma em conceito. Vai significar, a um tempo, a delimitação e a reafirmação de um bloco de tempo-espaço sonoro, podendo esse bloco ser desde uma pequena unidade, como uma unidade métrica rítmica (binário: 1, 2; 1, 2;... ou ternário: 1, 2, 3; 1, 2, 3;...), até a estrutura inteira da peça musical. É a produção de um lugar, de um território, como quando pássaros de uma determinada espécie demarcam o seu através do canto. “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127). Mas de que tipo de ritmo eles estão

49 maps are not static representations, but tools for negotiating, and intervening in, social space. A map does not just replicate the shape of a territory; rather, it actively inflects and works over that territory.

falando? É um que é diferente da noção de medida ou de repetição na linguagem musical.

Há uma diferença entre o ritmo que é medido – que eles chamam de meios ou métrico –, colocado no papel ou no metrônomo, e aquele que é por nós experienciado no fluxo. No último é que se desenvolverá o território, e não será de um modo linear, métrico.

O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos. [...] A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de percepção. (idem, p. 125)

Essa compreensão de território feita pelos autores lhe confere uma qualidade bastante instável. Logo que um território é composto, a territorialização que o provocou força sua própria abertura para que ocorram desterritorializações, pois força, também, a geração de uma semiose capaz de rearranjar-lhe ou até arrebatá-lo.

Um tema que se repete permite que se varie sobre ele, mas, cabe lembrar, a própria repetição do tema já é, por si e em si, um processo de diferenciação, no mínimo porque devém repetitivo, e reafirma a repetição a cada vez. Um caminho possível para um arrebatamento sensorial é este: a repetição incessante pode causar náuseas. A criação de um território, portanto, não implica em uma fixação. Entre os estados de sedentarismo e nomadismo, outros agenciamentos devirão. “O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial” (ibidem, p. 139). Daí que insistir no território, repeti-lo, intensificar a experiência através de sua repetição é reterritorializar (produzir diferença através da repetição). E ainda é possível arrebatá-lo, através da desterritorialização (produzir diferença através da diferença). Essas três ordens de agenciamento se perpassam, confundem-se: “Mesmo num agenciamento territorial, é talvez o componente mais desterritorializado, o vetor desterritorializante, como o ritornelo, que garante a consistência do território” (ibidem, p. 146).

Como se formam os territórios, como ocorrem, como podem ser arrebatados? Este subcapítulo já deixou a pista: pelos agenciamentos. No próximo, descreveremos os tipos de agenciamento e seus modos de agir.

2.3.2 Agenciamentos

Como o item sobre territórios explicita, um agenciamento, em síntese, começa de um determinado território (como o determinismo tecnológico no qual a noção de lo-fi emerge),

mas logo provoca movimentos de atualização e expansão de seu território, o que pode acontecer tanto através de reterritorializações quanto desterritorializações. Esses movimentos são articulados. Sempre há duas ordens de agenciamento: os maquínicos do desejo e os coletivos de enunciação. Se alguém ouve a obra de Daniel Johnston e declara “Ora, isto é lo-fi”, essa pessoa está criando um enunciado que modifica a qualidade incorpórea do corpo-Johnston. Isso é um agenciamento coletivo de enunciação: uma palavra de ordem, um ato político. Mas não é só: ao se expressar tal sentença, há ainda uma mistura corpórea – ocorre um acoplamento entre o lo-fi e o Daniel Johnston e aí nem um, nem o outro serão os mesmos de antes: agenciamento maquínico de corpos. “Um agenciamento, [...] é o encontro de componentes heterogêneos, e tal encontro é a primeira e última palavra da existência. Eu não existo e entro em agenciamentos, minha existência é minha participação em agenciamentos” (STENGERS, 2011, p. 189, tradução nossa⁵⁰).

Partindo dessa condição, Deleuze e Guattari reconhecem dois eixos, cada um contando com dois lados. No primeiro, há, de um lado, *agenciamento maquínico do desejo*, ligado ao regime dos corpos, de “[...] ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos” (2011b, p. 31). O segundo eixo é dividido entre duas ordens de territorialidade. Em uma, há “*lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam” (idem), conforme o Gráfico 2, abaixo:

50 An assemblage, [...] is the coming of heterogeneous components, and such a coming together is the first and last word of existence. I do not exist and enter into assemblages, my existence is my very participation in assemblages.



Gráfico 2: eixos dos agenciamentos.

Há, assim, quadrantes do cruzamento dos eixos, uma tetralvência, como sugerem Deleuze e Guattari (2011b, p. 32): do lado dos agenciamentos maquínicos do desejo e dos regimes dos corpos (lado esquerdo do gráfico), há o cruzamento do conteúdo com a territorialização e a desterritorialização, enquanto, do outro lado (direito do gráfico), o dos agenciamentos coletivos de enunciação e dos regimes dos signos, a expressão é que cruza com a territorialização e a desterritorialização. No que diz respeito aos lados territoriais ou reterritorializados, pensando em manifestações sonoras, exerce-se uma função similar a um refrão musical, por exemplo, que por repetição acaba por territorializar, por estabilizar uma linha melódica. É daqui que o ritornelo parte: de um agenciamento territorial, como o canto dos pássaros. Já nos terceiro e quarto eixos, relacionados à desterritorialização,

é preciso encontrar o conteúdo e a expressão, avaliar sua distinção real, sua pressuposição recíproca, suas inserções fragmento por fragmento. Mas, se o agenciamento não se reduz aos estratos, é porque nele a expressão torna-se um *sistema semiótico*, um regime de signos, e o conteúdo, um *sistema pragmático*, ações e paixões. (2008, p. 218-219)

Essa tetralvência é inspirada na grade de Hjelmslev (cf. SILVA et al., 2012, p. 5), desenvolvida para explicar suas teses sobre a estratificação da linguagem. Para ele, há distinção entre dois planos, o de conteúdo e o de expressão, e cada um deles é estratificado a partir das relações entre matéria, substância e forma. Na apropriação que Deleuze e Guattari fazem de sua teoria (2011a, p. 75), a matéria é compreendida como plano de consistência: um

corpo não formado que ainda não foi estratificado ou foi desestratificado. Ele é intensidade pura. O conteúdo é matéria formada. A substância do conteúdo é o resultado do modo como tais matérias foram recortadas, territorializadas, e a forma do conteúdo, por sua vez, à ordem como elas são escolhidas, seu código. A substância da expressão, igualmente, é o resultado territorializado de um recorte formal da matéria expressiva. Assim, os planos de conteúdo e de expressão possuem, cada um, sua própria (dupla) estratificação: no primeiro, a matéria se articula em forma do conteúdo e substância do conteúdo; no segundo, ela se articula em forma da expressão e substância da expressão.

Sobre os estratos, os autores entendem que “[...] cada estrato em si é duplo (terá, ele próprio, várias camadas). Cada um apresenta, com efeito, fenômenos constitutivos de dupla articulação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 71). Cada uma dessas articulações é constituída de forma e substância, portanto. Uma delas se refere ao conteúdo e a outra, à expressão. Mas a articulação de conteúdo pode constituir uma expressão relativa no conteúdo e vice-versa. “[...] entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo *há estados intermediários*, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado” (idem, p. 76). Esses estratos intermediários têm maior potência de agenciamento de devires inauditos, pois é no *entre* que diferentes estratos dialogam, até mesmo servindo como substratos uns dos outros. O que opera as estratificações são máquinas:

É essa a diferença que queríamos propor entre *máquina* e *agenciamento*: uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações. Pois não há efeitos mecânicos, isto é, eles dependem de uma máquina diretamente conectada com o agenciamento e liberada pela desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 154)

Há dois tipos de máquina. A que preexiste ao conteúdo é denominada máquina social técnica e constitui estados de força ou formações de potência. A que preexiste à expressão é uma máquina coletiva semiótica que constitui um regime de signos. A primeira, nas palavras de Deleuze e Guattari, efetua acoplamentos entre sociedade e aparatos tecnológicos:

Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis. [...] As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento maquínico Natureza-Sociedade. Pressupõem uma máquina social que as seleciona e as tome em seu *phylum*: uma sociedade se define por seus amálgamas e não por suas ferramentas. E, da mesma forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma produtividade da linguagem, mas a regimes de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua. (2011b, p. 33)

Fica evidente aí que, com o conceito de máquina social técnica, podemos enfrentar o

determinismo tecnológico. Já no que concerne à máquina coletiva semiótica, ela politiza o uso da linguagem. Vemos isso ocorrer o tempo todo em discursos da música pop: “*Do it yourself or die!*”; “*There is no future*”; “Funk não é cultural!”; “Eu já ouvia essa banda antes dela ser famosa” e outras expressões possíveis que visam a criar modos de inclusão/exclusão dentro do sistema musical.

Passamos dos comandos explícitos às palavras de ordem como pressupostos implícitos; das palavras de ordem aos atos imanentes ou transformações incorpóreas que eles expressam; depois, aos agenciamentos de enunciação dos quais eles são as variáveis. Quando essas variáveis se relacionam de determinado modo em um dado momento, os agenciamentos se reúnem em um *regime de signos* ou *máquina semiótica*. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 24)

Fomos dos agenciamentos às máquinas formais. Até aqui, ainda estamos, portanto, no plano das formalizações. Para além das máquinas concretas, há uma que funciona em um plano imanente e que regula as concretas: a máquina abstrata.

2.3.3 A máquina abstrata LO-FI

Como vimos, as preocupações de Deleuze e Guattari não estão focadas apenas na compreensão das formalizações do plano de consistência através das duplas articulações do conteúdo e da expressão, mas em como elas se formam, como essas articulações funcionam. Elas são efetuadas pela máquina abstrata, composta por “matérias não formadas e funções não formais” (2008, p. 227-228), apresentando graus de intensidade.

Como regra geral, um agenciamento é tanto mais afinado com a máquina abstrata quanto mais apresenta linhas sem contorno que passam entre as coisas, e goza de uma potência de metamorfose (transformação e transubstanciação) correspondente à matéria-função [...] (*idem*, p. 230).

No último platô de sua obra, os autores comentam que as máquinas abstratas são datadas e nomeadas: máquina abstrata-Bach, por exemplo. Não seria Bach ‘em pessoa’, mas uma máquina abstrata que levou a expressão do tonalismo perto de seus limites potenciais e criou um regime inteiro de signos que é específico da sua obra. Há um agenciamento de modulações, contrapontos e harmonias tonais que é específico desse regime de signos gerados pela máquina abstrata-Bach. Seus estratos podem servir de substratos para outras estratificações, como nos casos em que se reconhece uma “passagem bachiana” em uma obra que não foi assinada pelo próprio Bach. Quem assina essa passagem é a *máquina abstrata-Bach*.

Sáimos, portanto, do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecosfera, plano de cosmicização das forças a serem captadas. Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de cosmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 168-169).

Uma máquina abstrata não é uma que reproduz sons, mas uma que os formaliza, articulando conteúdo e expressão, partindo (d) a matéria não-formada, no plano de consistência. O composto de arranjos por ela efetuado desenvolve um sistema semiótico autônomo, capaz de autogerar-se e de produzir novos agenciamentos. Máquina afectiva que produz dobras: o plano de imanência das relações do sistema são os agenciamentos. Máquina que existe porque deveio do arrebatamento de uma máquina prévia: não há ‘fora’ do agenciamento, apenas outros agenciamentos em relações (plano de imanência).

A materialidade, aqui, não é a dos objetos corporais, mas das suas relações: inclui os efeitos incorporais. A pragmática de Deleuze e Guattari está voltada para as dinâmicas processuais efetuadas pelas máquinas. Numa livre metáfora, poderíamos dizer que é como se, diante de um dínamo, os autores não estivessem interessados nem no aparelho, nem na energia elétrica produzida, mas na corrente contínua sendo gerada pelo campo magnético, que converte energia mecânica em elétrica.

Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções (*phylum e diagrama*). Isto se vê claramente num “plano” tecnológico: um tal plano não é composto simplesmente por substâncias formadas, alumínio, plástico, fio elétrico, etc., mas por um conjunto de matérias não formadas que só apresentam graus de intensidade (resistência, condutibilidade, aquecimento, resfriamento, estiramento, velocidade ou retardamento, indução, transdução...), e funções diagramáticas que só apresentam equações diferenciais ou, mais geralmente, “tensores”. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 227, grifos dos autores)

Deleuze e Guattari mapeiam então conjuntos de matérias não formadas que se tornam capazes de efetuar agenciamentos ao ser incorporadas por uma máquina abstrata. Elas provocam arrebatamentos, são violentas, e são políticas, porque sua função é a de romper com regimes de signos e amálgamas sociotécnicos, mas visando à criação de novos regimes e novos acoplamentos.

As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. Portanto, são sempre singulares e imanentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 227)

Isso posto, esta tese agora propõe encarar o LO-FI como uma máquina abstrata. Queremos explicitar algo que vinha sendo construído às margens do texto, ao longo deste

capítulo: o LO-FI só se atualiza de forma relacional. Ele não é uma manifestação em si, mas *através* de alguma outra coisa. Não queremos fazer leituras do tipo ‘A fita cassete é uma mídia lo-fi’, porque é uma ideia equivocada. O LO-FI não é uma ferramenta nem uma técnica. Mas ele deixa-se ver, podemos encontrar pontas de desterritorialização suas em amálgamas de corpos sociotécnicos e em agenciamentos coletivos de enunciação. Como uma virtualidade. No primeiro caso, não são os corpos, mas é da mistura dos corpos que o lo-fi devém. Como o cavalo e o cavaleiro que formam uma nova máquina de guerra, o lo-fi emerge da mistura do *Portastudio* com o músico. Tanto o cavaleiro quanto o músico foram treinados por um regime de signos sociais que os ensinam a lidar com suas respectivas tecnologias (montaria e musicologia/produção de áudio, respectivamente). No segundo caso, são as palavras de ordem que exercem novas leituras da música pop, fazendo-a *outrar-se*. Então, assim como há uma dimensão técnica, que envolve as ferramentas, os textos científicos, os logaritmos, a energia elétrica, há também uma dimensão discursiva.

O LO-FI coloca a funcionar ambas máquina social técnica e máquina coletiva semiótica nos estratos da música pop. Nosso desafio nas análises é o de observar esses processos nas mais diferentes áreas relativas à fonografia e à cultura da música pop, na tecnologia fonográfica, nas estruturas do formato canção, na noção de timbre, nos sons sintetizados digitalmente, no pensamento de superfície, dentre outras possibilidades.

Cada uma dessas relações irá apresentar uma linha de fuga, picos de desterritorialização e que são mais potentes na medida que tiverem seus contornos menos definidos. São, portanto, *agenciamentos de baixa definição*. E será na totalidade deles que poderemos compreender o LO-FI como uma máquina abstrata, não como uma que reproduz sons, mas uma que cria sons a partir da matéria não formada.

Se a abordagem aqui proposta não parte da unidade, mas da diferença, não cabe aqui pensar em uma ‘origem’ do lo-fi. Não interessa dizer, concluir, confirmar quando é que o termo foi empregado pela primeira vez, qual música foi a ‘pedra fundamental’ de onde a baixa definição começou. Torna-se irrelevante, para este estudo, o fato de o programa de rádio da WFMU ser chamado *Lo-Fi*, como foi apresentado em 2.1. Se há um ponto comum relevante nas teorias aqui empregadas, é que todas não vertem olhar para um começo. Como Deleuze e Guattari (2011a) propõem, é no *entre* que as coisas adquirem velocidade, na relação. Olhando de fora, é possível perceber que a ideia de LO-FI, e, melhor ainda, a ideia de agenciamentos de baixa definição aqui proposta, surge da confluência de diversas máquinas que trocam informações através de suas fronteiras, a tal ponto que, *entre* essas fronteiras, a complexidade passa a ser tão grande que uma nova máquina se desenvolve, a máquina

abstrata LO-FI.

Foi possível, neste capítulo, construir conceitualmente o LO-FI como uma máquina abstrata que agencia a música pop, estabelecendo agenciamentos de baixa definição que a tensionam e a atualizam, complexificam-na. Torna-se importante agora compreender seus processos de virtualização e atualização, de diferenciação de si, provocados pela máquina abstrata, mas também, em seguida, ver como as linhas de fuga dessa máquina abstrata atuam na relação com o fora, com outros estratos, como a música pop e a fonografia, o que nos faz chegar a outro problema (em conjunto com a noção de modelização da Semiótica da Cultura): *de que modos a máquina abstrata LO-FI agencia a comunicação fonográfica e a música pop?* Fica o desafio de reconhecer e analisar as imagens sonoras que emergem da articulação entre agenciamentos, como veremos a seguir.

Mas antes, à guisa de provocação, gostaríamos de encerrar este capítulo com a seguinte citação, retirada do platô sobre o Ritornelo, o mesmo com o qual iniciamos nossas indagações:

Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e devém autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade. [...] É uma linha filogênica, um *phylum* maquínico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização. E isto não acontece sem grandes ambiguidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil. E às vezes um no outro: como Beethoven tornando-se uma “vinheta sonora”. Fascismo potencial da música. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 175-176)

2.4 SÍNTESE TEÓRICA E MÉTODO DE ANÁLISE

Nos três subcapítulos anteriores, a apresentação do arcabouço teórico foi organizada de forma similar ao modo como pretendemos enfrentar os objetos de análise. A seguir, faremos uma síntese de cada subcapítulo, para então descrever como serão realizadas as análises do próximo capítulo, cujos itens estão organizados em forma de platôs, nos moldes da estrutura da obra *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2008).

As teorias das materialidades fazem a primeira abertura teórica. Através dela,

reconhecemos as condições tecno-sociais para o surgimento de expressões de baixa definição na música pop. Trata-se de uma rede composta por meios e mídias elétricas, bem como por interações e adaptações efetuadas pela linguagem e pela sociedade.

A Semiótica da Cultura permitiu que compreendêssemos o LO-FI como um sistema modelizante secundário, que emerge do cruzamento de elementos de outros sistemas que o atravessam sincronicamente. Abriu-se, também, uma perspectiva para se pensar nos modos como o LO-FI efetua seus processos de tradução, cujos resultados são os textos culturais. Se, com as materialidades, estávamos preocupados com as condições materiais de possibilidade da emergência do lo-fi, com a construção de um ambiente semiótico entramos em uma perspectiva processual, visando a compreender os mecanismos da semiose LO-FI – não só como ele produz textos, mas como ele pode vir a produzir novos textos.

Através de autores que escrevem sobre a imagem de diferentes modos, como Bergson (1990), Deleuze (2009), Stiegler (1998) e Flusser (2007; 2008; 2011a; 2011b), foi possível construir o conceito de imagem sonora, que é o resultado dos agenciamentos que o LO-FI produz através de canções da música pop registradas fonograficamente.

Com a Filosofia da Diferença, de Deleuze e Guattari (2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2008), estabelecemos o ponto de observação e os conceitos fundantes a ser tomados para a constituição dos platôs. Com ela, também foi possível revisar a teoria das Materialidades da Comunicação de Gumbrecht (2010). Se esta propõe que se volte o olhar para o campo não hermenêutico, através de Deleuze e Guattari começamos a efetivamente refletir sobre esse campo. A matéria passa a ser pensada na sua condição imanente, como matéria não formada, pura potência, e passível de ser apropriada por agenciamentos que a articulem.

Do mesmo modo, estabelecemos aproximações da Semiótica da Cultura com a Filosofia da Diferença entre o conceito de modelização e de agenciamento. A modelização trata da edificação de um novo sistema cultural que emerge dos encontros e de trocas de informações entre outros sistemas culturais, isto é, da relação intensa entre elementos fronteiriços de duas ou mais esferas semióticas: é resultado, portanto, de um processo relacional de semiose. Os agenciamentos, por sua vez, dão-se via picos de desterritorialização de uma máquina abstrata, que só é capaz de realizar o agenciamento através de uma matéria não formada que ela significa. É dessa relação, que se dá através de um processo de diferenciação, que emergem as imagens sonoras que queremos reconhecer. Mas é importante salientar que esta é apenas uma aproximação e que não expressa igualdade de interpretação. Para este trabalho, a Semiótica da Cultura se aplica mais para o reconhecimento dos diferentes sistemas culturais que, postos em relação, criam uma semiosfera onde o LO-FI

emerge como sistema. No esquema do procedimento metodológico, ele precede a Filosofia da Diferença, que é aplicada só quando já temos um entendimento aprofundado e contextualizado do lo-fi como manifestação cultural na esfera da música pop.

Finalmente, levando-se em consideração as teorias previamente apresentadas, realizamos a análise de agenciamentos de baixa definição na música pop a partir de imagens sonoras reconhecidas nas tecnologias e registros fonográficos que compõem o *corpus*. A análise será organizada em forma de platôs de territórios de significação, que são afirmados ou desestabilizados por diferentes imagens sonoras encontradas em diversas canções da música pop. A opção pelos platôs ocorreu porque, após vários testes, mostrou-se que não era possível compreender o LO-FI como uma máquina abstrata se a análise fosse dividida em categorias, por artistas, por álbuns ou por canções: qualquer uma dessas opções colocaria o LO-FI sempre como um agente secundário e consequencial.

A numeração cardinal dos platôs serve tanto como uma sugestão de caminho de leitura quanto para produzirmos conexões entre os platôs: ocorre que eles são organizados por grupos de agenciamentos que possuem pontos de contato fronteirços. Cada platô, em si e para si, parte de um determinado território de significação onde imagens sonoras são atualizadas, mas também estabelece conexões com outros platôs.

Assim, cada platô não corresponderá a um artista, a um álbum ou a uma canção, mas a imagens sonoras que emergem de territórios de significação de baixa definição em diversas obras. É possível que um mesmo artista ou uma mesma canção sejam mencionados em dois ou mais platôs, mas respondendo (ou resolvendo) questões diferentes. Esse procedimento metodológico é de grande relevância pela necessidade de aproximar as reflexões da tese com o pensamento de superfície proposto pelos agenciamentos de baixa definição.

Percebemos que não seria pertinente organizar as análises historicamente, pois o que ocorre na música pop em termos de baixa definição é que há várias linhas de fuga simultâneas. Não é razoável pensar o LO-FI cronologicamente, sob a pena de reduzi-lo a apenas um agenciamento possível (e linear). Como os platôs irão demonstrar, há, de fato, vários agenciamentos simultâneos que fazem emergir tipos diferentes de imagens sonoras.

Pensando agora no modo como a tese irá organizar cada platô, podemos encará-los (fazendo uma aproximação com a Semiótica da Cultura) como sistemas que não funcionam isoladamente, mas no contato com outros sistemas, por isso a necessidade da compreensão da multiplicidade de múltiplos gerada pelos platôs, cada um dizendo respeito a um tipo de agenciamento de imagens sonoras. As imagens sonoras reconhecidas não necessariamente serão do tipo que se atualiza uma única vez em uma única gravação. Interessam-nos muito

mais as imagens que se atualizam diversas vezes ao longo da história da fonografia, por isso, cada platô, isoladamente, percorrerá boa parte dessa história, de modo a apresentar linhas de fuga distintas e os pontos de contato entre cada uma, que serão reconhecidos no final da leitura de todos os platôs. Tal procedimento será efetuado parte para destituir a relevância da causalidade, parte para reconhecer os processos de territorialização, reterritorialização e desterritorialização das imagens sonoras. Vale salientar que nos interessa refletir sobre a sincronicidade dos territórios de significação (platôs), suas conexões e relações que os fazem diferenciar-se de si, e, também, notar que cada platô isolado deve ser compreendido em relação com outra coisa, que, para esta tese, será sempre a música pop.

As imagens sonoras reconhecidas também podem, em seguida, manifestar-se novamente, gerando novos agenciamentos em outras canções, atualizando-se nesse processo, seja por reiteração (reterritorialização) seja por arrebatamento (desterritorialização). Este processo de diferenciação de si em diversas canções será considerado em todos os platôs, uma vez que cada imagem sonora exerce a função de série heterogênea quando posta em relação à música pop (e só existe como tal desse modo). Como diz Deleuze,

[...] as duas séries heterogêneas podem ser determinadas de maneiras diversas. Podemos considerar uma série de acontecimentos [a imagem sonora e seus processos de diferenciação de si] e uma série de coisas [as canções da música pop na qual ela se atualiza] em que estes acontecimentos se efetuam ou não. (2007, p. 40)

Ainda de acordo com o autor, as séries são constituídas por termos (ou imagens) que só existem porque há relação entre as duas (idem, p. 53). Deleuze ainda diz que

as duas séries convergem para um elemento paradoxal, que é como o seu diferenciante. Ele é o princípio da emissão das singularidades. [...] Ele tem por função: articular as duas séries uma à outra, refleti-las uma na outra, fazê-las comunicar, coexistir e ramificar [...]. (ibidem, p. 53-54)

Nas análises, reconhecemos em cada um dos platôs imagens sonoras de diversas ordens que resultam de agenciamentos de baixa definição na sua relação com música pop. Tais platôs nos permitem pensar os agenciamentos não apenas como condição de uma experiência estética, mas como condição de constituição de um pensamento de superfície.

Para a análise dos seis platôs que seguem, desenvolvemos um mesmo procedimento de análise dividido em quatro etapas:

- (1) Descrição do fenômeno, considerando as atualizações lo-fi em determinada manifestação fonográfica;
- (2) Construção do objeto de conhecimento a partir das teorias escolhidas;
- (3) Explicação das territorialidades onde agenciamentos de baixa definição efetuam

arrebatamentos, rearranjos sociotécnicos e semióticos;

(4) Construção de diagramas capazes de expressar as linhas de variação contínua efetuadas pela máquina abstrata LO-FI que forma a imagem sonora. Assim, cada platô percorre, cada um à sua moda, a história da fonografia, desde as invenções de Edison, Berliner, Bell e Victor até a contemporaneidade, procurando evidenciar diferentes linhas de variação contínua. Em cada caso, um dos principais desafios está em evidenciar ambas máquina social técnica e máquina coletiva semiótica, que produzem agenciamentos de baixa definição e estabelecem territórios de significação na medida em que repetem sua atividade. Veremos como isso ocorre nos esforços para criar discursos de autenticidade na fonografia; em processos de maquinização do amadorismo, ocorridos quando artistas independentes e aparelhos fonográficos se fundem para criar pequenas máquinas de guerra que enfrentam as instituições *mainstream*; na obra de artistas que optam por gravar suas canções de forma reclusa, em seus lares; em casos extremos de destruição de equipamentos enquanto eles estão em pleno funcionamento e de violência sensorial para com os espectadores, extrapolando os limites da audição saudável ou levando-os à exaustão; na resistência ao progresso tecnológico, criando instrumentos a partir de sucata; e na corrida quase descontrolada pela produção de registros fonográficos que ocupem todo o espectro sonoro, atingindo níveis máximos de volume.

3 PLATÔS DE BAIXA DEFINIÇÃO

Nos subcapítulos a seguir, elaborados em forma de platôs, apresentamos diferentes linhas de variação contínua do LO-FI. Cada platô é a descrição de uma máquina menor derivada do LO-FI, datada e nomeada, efetuada por linhas de fuga de baixa definição. Na soma de todos os platôs, nas sincronidades, na topografia que elas desenham e nos estratos em que elas produzem desterritorializações, poderemos reconhecer a máquina abstrata LO-FI agindo, como chave que abre e fecha agenciamentos em diferentes estratos (técnicos, estéticos, culturais, políticos...) da música pop. Como lembra Massumi,

O virtual é inacessível aos sentidos. Isso não impede, entretanto, que possa ser imaginado, no sentido de construir imagens suas. Pelo contrário, ele requer uma multiplicação de imagens. O virtual não pode ser sentido [de forma tátil] a não ser em seus efeitos. Quando expressões de seus efeitos são multiplicadas, o virtual aparece fugazmente. Sua fugacidade ocorre nas fendas entre as superfícies ao redor das imagens. (2002, p. 133, tradução nossa⁵¹)

No primeiro platô, *Ritornelos tecnológicos da autenticidade*, observamos diferentes discursos proferidos tanto pela grande indústria quanto pelos artistas independentes sobre o que significa ser autêntico na fonografia. Primeiro, com as tentativas da indústria de aprimorar a fidelidade e a resolução fonográfica, desafio que surgiu logo nas primeiras invenções e que persiste até hoje. Seu ápice, com os aparelhos hi-fi nos anos 1970, resultou em consumidores desenvolvendo fetiche pela alta definição e a assepsia total sugerida pela tecnologia digital. Em seguida, com o enfrentamento desses discursos estabelecido pelos circuitos independentes, que visavam a desconstruir a lógica da indústria de progresso tecnológico, sugerindo que a autenticidade só seria obtida se aceitássemos a presença dos ruídos dos aparelhos fonográficos na paisagem sonora das canções.

Em *Maquinizações do amadorismo*, partindo da condição da música independente sugerida no platô anterior, interessa-nos reconhecer como os aparelhos, como ferramentas, acoplam-se aos artistas amadores e independentes, configurando-se como máquinas de guerra sônicas, contando com alta capacidade de autorreprodução (ainda que artesanal). Nos interessa, também, perceber como as mídias de massa, o *mainstream*, incorpora-as, em geral absorvendo o que elas têm de tecnológico, mas rejeitando o que elas têm de político,

51 The virtual, as such, is inaccessible to the senses. This does not, however, preclude figuring it, in the sense of constructing images of it. To the contrary, it requires a multiplication of images. The virtual that cannot be felt also cannot but be felt, in its effects. When expressions of its effects are multiplied, the virtual fleetingly appears. Its fleeting is in the cracks between and the surfaces around the images.

descaracterizando-as como máquinas e reconfigurando-as como ferramentas.

No terceiro platô, *Exilios caseiros e o reencantamento da música pop*, mapeamos os movimentos de mudança de conceituação do lo-fi, predominantemente por artistas que gravam seus álbuns por conta própria em seus lares, seja no porão, garagem, quarto ou sala. Se, no início da década de 1980, o termo definia práticas amadoras e caseiras, logo em seguida ele passa a significar, dentro da cena independente, o autêntico. Mais tarde, ao ser absorvido pelo *mainstream* na década de 1990, o lo-fi persiste como uma prática *underground*, mas agora como um método para reencontrar a espiritualidade perdida pela música pop, a ‘inocência’ e a ‘pureza’ de um formato antes de os grandes conglomerados a transformarem em uma *commodity*. Mais recentemente, a partir dos anos 2000, na era digital, os três conceitos são reterritorializados com artistas que produzem seus álbuns através de *softwares*. Por fim, reconhecemos os construtos sonoros efetuados por esses artistas em suas obras que evocam o reencantamento da música pop.

Em *Imagens sonoras da violência*, elencamos alguns exemplos em que embates físicos entre músicos e instrumentos musicais e entre ouvintes e aparelhos fonográficos irão gerar novas sonoridades e modos de escuta, seja através da destruição dos instrumentos (danificar guitarras, perfurar a caixa acústica de amplificadores...) seja através de violência sensorial, com canções carregadas de timbres distorcidos e alta intensidade sonora.

O penúltimo platô se apropria da arqueologia das mídias para refletir sobre *Resistência e devir sucata das caixas pretas musicais*, centrando-se na Gatorra como instrumento de enfrentamento e paródia do progresso descontrolado da indústria tecnológica.

O último platô aborda uma atualização do LO-FI que tomou forma primeiro em canções *mainstream* e só depois foi emulada pelo *underground*, invertendo o caminho que normalmente agenciamentos de baixa definição percorrem. Nesse caso, são os Picos (de desterritorialização) de intensidade sonora, métodos extremos de compressão sonora, de fazer com que a canção pop esteja sempre alcançando os níveis máximos de volume para que não perca força na árdua tarefa de chamar a atenção do consumidor distraído. Focamos nos casos da Parede Sonora do produtor musical Phil Spector; na Guerra do Volume (*Loudness War*); no *encoder* do MP3; em artistas amadores brasileiros que empregam esses métodos visando a se adequarem ao panorama da música profissional; e, finalmente, mapeamos as imagens sonoras de baixa definição que emergem em cada um desses casos.

3.1 RITORNELOS TECNOLÓGICOS DA AUTENTICIDADE

Uma coisa é certa: antes que este século acabe, o tão poderoso iPod vai soar tão primitivo e exótico quanto o fonógrafo de cilindro de Edison soa hoje. Tudo o que vai, volta. (COLEMAN, 2005, p. 219, tradução nossa⁵²)

É possível reconhecer, historicamente, uma curva ascendente em direção à alta fidelidade (do fonógrafo ao vinil) e, em seguida, uma descendente (do vinil ao MP3) em direção a uma baixa resolução. Mas projetar tal caminho, único e linear, seria limitar apenas aos desenvolvimentos tecnológicos a análise crítica que aqui se pretende fazer. Dentro dessas duas grandes curvas históricas (e que permeiam muitos debates sobre fonografia), há várias outras curvas, ou melhor dito, ‘dobras’ resultantes de tensionamentos provocados por sistemas culturais. Tais dobras são simultâneas, rizomáticas e agem umas sobre as outras, superficialmente.

Houve um tempo em que o principal objetivo da fotografia era o de capturar um instante do real, representar um evento que aconteceu – *eso ha sido*. Com o posterior advento do cinema, a fotografia foi libertada e permitiu aventurar-se no surrealismo, na abstração... Na fonografia isso também ocorre. Na mesma época em que os vinis começaram a ser sucateados diante da predileção do público pelo cassete e CD é que surgiu o *scratching*; foi, também, com a cristalização e *esfriamento* (no sentido McLuhaniano de *frio*) da música com a mídia digital que o público reencontrou o *calor* do cassete, em registros caseiros de artistas amadores; foi, ainda, com a proliferação do MP3 que os CDs foram sucateados e a *glitch art* apareceu como vanguarda estética. Há ainda outros casos, mas o relevante aqui é notar como há essa circulação entre tecnologia e cultura: o desenvolvimento de um é o desafio de superação do outro; a obsolescência de um é o reciclamento do outro. Simultaneidades.

Em 1877, durante um período rico em invenções e patentes, Thomas Alva Edison apresentou para a sociedade estadunidense o fonógrafo. Tratava-se de um aparelho movido por manivela que fazia girar cilindros removíveis cobertos por cera. Tais cilindros eram arranhados por uma agulha presa a um cone, que, por sua vez, estava preso a um braço que acompanhava o cilindro no seu eixo vertical. O braço fazia a agulha correr o cilindro, de modo a inscrever uma espiral na cera. Se se produzisse um som diante do cone, como, por exemplo, ditar uma carta em voz alta, as ondas sonoras se concentravam no fundo do cone,

52 One thing is certain: Before this century is over, the mighty iPod will sound as primitive and quaint as Thomas Edison’s cylinder phonograph does now. What goes around comes around.

irritando a agulha, que vibrava e inscrevia sulcos na cera. O eixo longitudinal dos sulcos representa o tempo em que os sons foram registrados; no latitudinal, a intensidade da onda, desenhada na superfície em forma de vale/montanha (quanto mais intenso o som, maior a pressão da agulha na cera, portanto mais profundo o arranhão). Na simultaneidade desses eixos, pode-se reconhecer um vai e vem aleatório que, se muito comprimido, representa um som agudo; se mais extenso, um som grave. Ao retornar o cilindro para o seu início, a mesma agulha que inscreveu o som, agora, ao passear pelos sulcos, produzia vibrações de ar que eram projetadas pelo cone. Estas ondas sonoras, vale lembrar, assemelham-se àquelas originalmente capturadas pelo aparelho. É o mesmo equipamento que grava e reproduz, bastando inverter o caminho para efetuar uma ou outra ação⁵³.

Com esse aparelho, finalmente se tornou possível fazer registros de eventos sonoros, mas como boa parte das invenções do período, levaria um tempo para que se reconhecesse a sua principal vocação. Na época, Edison enfatizava a capacidade do fonógrafo de eternizar vozes e a possibilidade de ser um novo formato de documentação. “A meta não era fidelidade, mas permanência. No tribunal, o fonográfo poderia testemunhar o depoimento *exato* de alguém” (MILNER, 2010, p. 34, tradução nossa⁵⁴).

Mas havia um problema com os cilindros: o método de gravação complicava a reprodução em massa. Era inviável criar cilindros mestres do quais se poderiam fazer várias cópias idênticas com agilidade e isso, em uma era de reprodutibilidade técnica, em breve comprometeria o fonógrafo. Dez anos depois do seu lançamento, um outro inventor, Emile Berliner, criou o gramofone, um aparelho reproduzidor de sons diferente do de Edison. Ao invés de cilindros, a agulha seguia uma trilha espiral inscrita em um disco de sete polegadas de diâmetro. Outra mudança é que as ondas eram inscritas na horizontal, fazendo a agulha vibrar da esquerda para a direita, e não de cima para baixo.

Ambos os aparelhos requeriam um método de gravação direta: os músicos precisavam estar diante do cone e tocar a canção de uma vez só. A diferença é que a partir do disco recém-gravado de Berliner podia-se criar um negativo, através de um molde prensado sobre

53 Antes de 1877, outros inventores já haviam conseguido registrar ondas sonoras em superfícies, mas eles não haviam conseguido efetuar o caminho de volta. “Em 1857, Edouard-Léon Scott de Martinville, um inventor e dono de uma tipografia, construiu algo a que chamou de fonográfo. O aparelho utilizava uma agulha conectada a um diafragma vibrante para registrar padrões em um cilindro de vidro coberto por carbono. O resultado era uma ‘gravação’, a qual fornecia uma representação visual do som, mas que não podia ser reproduzida” (MILNER, 2010, p. 23, tradução nossa. No original: In 1857, Edouard-Léon Scott de Martinville, a French printer and inventor, built something he called phonoautograph. It used a stylus attached to a vibrating diaphragm to etch patterns on a rotating glass cylinder covered in carbon. The result was a ‘record’, in that it provided a visual representation of sound, but one that could not be played).

54 Fidelity wasn’t the goal; permanence was. In the courtroom, the phonoautograph would bear witness to someone’s *exact* testimony.

os sulcos. Com essa cópia negativa se podia em seguida criar um disco mestre, que passa a ser a forma que vai imprimir discos em série.

Em breve, a vitrola da Victor Talking Machine Company tomaria o lugar do gramofone no mercado, mas mantendo os mesmos princípios de mecânica de seu antecessor. Enquanto o mercado e o sucesso dos discos não parava de crescer, Edison insistia no seu cilindro, agora alegando que, com alguns aperfeiçoamentos, o fonógrafo apresentava melhor fidelidade. Enquanto a agulha de seu aparelho estava presa diretamente ao cone, a vitrola tinha um braço entre ambos. Para Edison, essa mediação extra reduzia a qualidade do som, sem contar o fato de a agulha vibrar horizontalmente. Para ele, o fato de o seu cilindro fazer vibrar a agulha verticalmente provocava uma maior fidelidade sonora, por simular mais aproximadamente o modo como uma onda sonora afecta um receptor sonoro (como o tímpano auricular, por exemplo).

No entanto, como veremos a seguir, esse discurso de Edison por um maior realismo sonoro através da redução máxima de mediação tecnológica seria ignorado tanto pelo mercado quando pelos consumidores.

Em 1924, técnicos da Western Electric criaram o primeiro sistema de gravação sonoro elétrico. A gravação elétrica era baseada nos mesmos princípios que uma gravação acústica, mas com uma camada adicional de mediação. Na gravação acústica, a energia mecânica das ondas sonoras é inscrita em um meio de gravação. Processos de gravação elétrica convertem, antes, essa energia em impulsos elétricos. (MILNER, 2010, p. 48, tradução nossa⁵⁵)

Essa camada extra de mediação será apenas a primeira de muitas que a eletricidade iria adicionar. A partir daqui, o discurso sobre fidelidade muda: se, na era acústica, a fidelidade dependia da redução de mediações, na era elétrica, o aumento de mediações elétricas iria determinar o caminho para maior realismo sonoro - assim pregava a indústria. Basta comparar a descrição de como funcionava o fonógrafo, no início deste capítulo, com a descrição de como funcionavam os primeiros registros elétricos, contando com um microfone na hora da captação e com alto-falantes elétricos na hora da reprodução:

O microfone coleta vibrações sonoras e depois as converte em correntes elétricas. Em seguida, o amplificador magnifica essas correntes elétricas e as transfere para o cabeçote de gravação. Ali, as correntes elétricas são convertidas em movimentos mecânicos: as vibrações de uma agulha de gravação. A agitação da agulha corta um padrão ondulado em um disco rotatório. Esse prato de laquê ou cera se torna o modelo ou o disco master. [...]

55 In 1924, Western Electric technicians came up with the first workable electrical recording system. Electrical recording was based on the same principles as acoustic recording, with an added layer of mediation. In acoustic recording, the mechanical energy of sound waves is inscribed on a recording medium. Electrical recording processes first convert that energy into electrical impulses.

O som é reproduzido quando a agulha de um fonógrafo é arrastada através dos sulcos. Ao percorrer esse trajeto, os sulcos produzem vibrações na agulha, duplicando a frequência e a amplitude do original. O cartucho captura essas vibrações, convertendo-as em sinais elétricos. Os sinais são transferidos a um amplificador e então liberados por via de um alto-falante. *Voilà!* (COLEMAN, 2005, p. 60-61, tradução nossa⁵⁶)

Durante esse período, visando a reprodução em massa de seus registros fonográficos, Edison decide trabalhar com discos também. Ainda preocupado com a fidelidade sonora, o inventor insiste nos sulcos verticais, em discos com 1/4 de polegada de espessura, que eram lidos com agulhas compostas por diamante.

A partir de então, as companhias de Edison e de Victor passam a competir pelo mercado. E é então que surge uma das primeiras diferenças estéticas em termos de produção: enquanto Edison queria registrar a voz e os sons do mundo da forma mais neutra possível, Victor queria recriar performances ocorridas em um ambiente específico. De acordo com o colecionador de vinis antigos Michael Devecka,

Victor tentava gravar as parciais harmônicas, o ruído da sala. A ideia era dar um pouco mais de calor, um pouco mais de ressonância, uma espécie de efeito cantando-no-chuveiro. Edison, por outro lado, queria gravar em um estúdio mais silencioso. Ele não queria um monte de coisas a mais ocorrendo. (apud MILNER, 2010, p. 57, tradução nossa⁵⁷)

Para demonstrar a alta fidelidade dos seus aparelhos de som, Edison os colocava lado a lado com um cantor, atrás de uma cortina em um teatro. Ele cantava uma melodia, e, em seguida, no aparelho de som, sua equipe reproduzia fonograficamente a mesma melodia cantada pelo mesmo cantor. A plateia não sabia decidir qual voz provinha do cantor e qual do aparelho. “Por trás da bravata, podemos perceber o âmbito e a insistência da missão de Edison. Discos (ou cilindros) deveriam recriar a performance musical, não apenas registrá-las” (COLEMAN, 2005, p. 26, tradução nossa⁵⁸).

Por muitos anos, a gravação em estúdio seguiu como um processo ao vivo e bem

56 The microphone collects sound vibrations, [61] then converts them into electric currents. Next, the amplifier magnifies those electrical currents and transfers them to the recording head. There the electric currents are converted into mechanical movements: the vibrations of a recording stylus. The wiggling stylus cuts a wavy pattern or groove into a rotating disc. This lacquer or wax plate becomes the template or master disc. [...] Sound is reproduced when a phonograph needle drags through the grooves. Riding across the grooves produces vibrations in the needle, duplicating the pitch and amplitude of the original. The cartridge picks up those vibrations, converting them back into electric signals. The signals are transferred to an amplifier and then liberated via a loudspeaker. *Voilà!*

57 “Victor records have a certain richness,” Devecka said. “Victor tried to record the overtones, the noise of the room. The idea was to give it a little more warmth, a little more resonance, kind of that singing-in-the-shower effect. Edison, on the other hand, wanted to record in a deader studio. He wanted accuracy. He didn’t want a lot of extra stuff going on.”

58 Underneath the bravado, we can sense the scope and urgency of Edison’s mission. Discs (or cylinders) should recreate musical performance, nor merely record them.

complicado, pois apenas um microfone capturava um conjunto musical inteiro. Então, era preciso um cuidado grande na distribuição dos músicos no espaço físico do estúdio, de modo que todos os instrumentos fossem capturados adequadamente. Para reduzir o tempo de estúdio, era de se esperar também que os músicos estivessem afi(n)adíssimos.

Apesar de várias inovações na época, a vitrola ainda era incapaz de captar todo o espectro do som que ouvimos, que vai de 20 a 20.000 hertz. Mesmo cinquenta anos depois da invenção de Edison, em 1927, os equipamentos utilizados no dia a dia ainda estavam longe de captar e reproduzir todo esse espectro, como descreve Mendes sobre o equipamento fonográfico usado para exibir o primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz* (Alan Crossland):

Um sistema de sincronia mecânica entre um projetor de imagens, com velocidade de 24 quadros por segundo, ligado por cabos a um fonógrafo que reproduzia um disco de vinil de 16 polegadas a 33 1/3 rotações por minuto (suficiente para um rolo de 10 minutos) com uma resposta de frequência de 50 a 5.500 Hz. (MENDES, 1994 apud MANZANO, 2003, p. 86)

Tal resposta de frequência dá conta de boa parte do registro da voz, mas peca na hora de capturar outros instrumentos musicais. Assim, o timbre dos sons que eram ouvidos diferia bastante de sua fonte concreta, e ignorar essa defasagem sonora, da parte do espectador, envolvia habituar-se até um ponto em que a percepção ignorasse esse fenômeno. Sterne (2003) chama esse aprendizado, essa capacidade de separar sons (o que faz parte de um determinado evento sonoro e o que lhe é som externo) de *audile technique* (traduzido livremente aqui por ‘técnicas de audição’):

O objetivo não era produzir um aparato perfeitamente silencioso (o que só ocorreria décadas depois), e sim produzir um aparato que ouvintes poderiam *fingir* ser silencioso, uma máquina que poderia ouvir qualquer coisa, menos sua própria voz – um apropriado substituto para as técnicas de audição a serem empregadas. É claro, este silêncio imaginado já era ele próprio contingente e emoldurado – ouvintes descreviam saltos em gravações e “voz de telefone” desde o início – mas mesmo estas “falhas” indicavam que a possibilidade de fidelidade perfeita dependia da construção de uma correspondência social entre diferentes sons através das técnicas de audição, elevada a uma atitude quase mística. (STERNE, 2003, p. 259-260, tradução nossa⁵⁹)

Entre as décadas de 1950 e 1980, os discos de vinil de 33 rotações e 1/3 por minuto, conhecidos por *Long Play* (LP), acabam por se tornar o formato mais popular para audição de

59 The point was not to produce a perfectly silent apparatus (which would not happen for decades). Rather, it was to produce an apparatus that listeners could pretend was silent, a machine that could hear anything but with no voice of its own—a surrogate appropriate to the audile technique to be employed. Of course, this imagined silence was itself already contingent and framed—listeners have spoken of skips on records and “telephone voices” from the very beginning—but even these “failures” indexed the possibility of perfect fidelity relied on the construction of a social correspondence among different sounds through audile technique, elevated to an almost metaphysical attitude.

música, que, em situações adequadas – agulha nova, disco limpo e um potente sistema de som –, alcança todo (ou ao menos fica bem próximo de alcançar) o espectro 20Hz/20.000Hz. Os LPs também apresentaram outras inovações para o público, como duração maior (em torno de vinte minutos em cada lado), sistema estereofônico e redução de ruídos.

Outro fator que colaborou para o aperfeiçoamento dos sistemas de registro fonográfico foi o advento da fita magnética de dados, que conquistou os estúdios estadunidenses no final da década de 1940 (cf. COLEMAN, 2005, p. 58). Através dela, edições passaram a ser possíveis: como a fita cinematográfica, a fita de áudio também pode ser cortada com tesoura e colada a outro pedaço. A obrigação de saber tocar uma canção perfeitamente do início ao fim na hora da gravação deixou de ser tão relevante e agora se poderia gravar por cima de trechos problemáticos. O termo fidelidade passa a ter outro sentido: aperfeiçoamento. O estúdio passa a ser um instrumento de composição, capaz de interferir nos mínimos detalhes do registro. Não é mais necessário gravar a canção como se fosse uma performance ao vivo. Pode-se registrar diferentes trechos e depois juntá-los, até mesmo sobrepô-los.

Com um estúdio contando com uma mesa de apenas quatro canais, os Beatles compuseram, em 1967, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Discos como esse representam o entendimento de Kittler do que o gênero rock é capaz: “[...] ele maximiza todas as possibilidades eletroacústicas, ocupa estúdios de gravação e transmissores FM e usa montagens em fita para subverter a separação induzida pela escrita entre compositores e escritores, arranjadores e intérpretes.” (1999, p. 110-111, tradução nossa⁶⁰).

Na mesma época, mesas contando com fitas de oito canais já estavam sendo testadas. E, em um intervalo de tempo de vinte anos, os estúdios já contariam com mesas e fitas que abrigariam dezesseis e, logo depois, 24 canais. Quando os estúdios migraram para a tecnologia digital, a quantidade de pistas se multiplicou progressivamente e hoje há programas que abrigam mais de 250. Independente da quantidade de canais, importa salientar que o caminho para a alta fidelidade passou a acompanhar o da intervenção massiva de tecnologia. Desde meados da década de 1960 até o presente, são raros os discos de música pop massiva que procuram registrar um evento sonoro com o mínimo de intervenção tecnológica possível, como Edison sugeria que fosse feito. Qualquer disco sem produção soa amador, pobre, precário e até mesmo falso. Venceu a ideologia de Victor: registros mais ‘recheados’ de ambiência, mesmo que artificial, provocam mais interesse no consumidor.

60 [...] it maximizes all electro-acoustic possibilities, occupies recording studios and FM transmitters, and uses tape montages to subvert the writing-induced separation into composers and writers, arrangers and interpreters.

Tal procedimento gerou um paradigma para a música pop. Os consumidores agora esperam que o show ao vivo tenha uma qualidade sonora similar à do registro e, justamente por isso, ele precisa soar cada vez mais como o que foi elaborado em estúdio e menos como eventos em que o acaso, o improvisado, ruídos e falhas façam parte do espetáculo. Não é à toa que grandes artistas acabam por optar pelo *playback*: na incapacidade de reproduzir o desejo do consumidor ao vivo, optam por simular e mimetizar aquilo que o consumidor já ouviu previamente em seu aparelho de som, numa versão deturpada do teste de Edison: não é mais o fonógrafo que deve soar igual à cantora; agora, a cantora deve soar igual ao fonógrafo.

Atualmente, no que concerne a performances ao vivo, fidelidade significa ser fiel ao registro fonográfico; no que concerne ao registro fonográfico, fidelidade é ser fiel à expectativa que o consumidor tem de um futuro show ao vivo. Nesse paradoxo, ocorre uma perda de referência dos eventos sonoros. Se, de acordo com Marshall (2006, p. 202), os shows se prestam menos a uma introdução da música aos fãs e mais a um ritual de autenticação das canções gravadas e do(s) seu(s) compositor(es), então a experiência estética da música pop não está fundamentada nem na performance, nem no estúdio, mas na constante superação que um exerce sobre o outro, em ciclos que confundem tecnologia, linguagem e cultura.

Até aqui, passamos por pelo menos quatro diferentes etapas de conceituação do termo ‘fidelidade’:

1º) Com Edison, fidelidade implicava utilizar o mínimo possível de mediações tecnológicas entre o evento sonoro a ser registrado e a reprodução do seu registro. Também implicava tentar registrar o mais precisamente possível o objeto (voz, instrumentos musicais...), evitando o ambiente onde este estava inserido. A ideia, portanto, era fazer com que os eventos sonoros se adaptassem à reverberação do ambiente onde o fonógrafo fosse reproduzido;

2º) Depois, com a vitrola de Victor, fidelidade passa a considerar também a captura do espaço onde ocorreu o evento sonoro. Se estamos ouvindo uma orquestra, devemos ouvir também a reverberação de uma sala grande, como um teatro;

3º) Com a fita magnética, fidelidade não só significa semelhança com um evento sonoro, mas também o aperfeiçoamento dessa experiência, chegando até mesmo à criação de eventos impossíveis de serem reproduzidos ao vivo;

4º) Na era digital, onde o aperfeiçoamento passa a ser praxe, a referência para com eventos sonoros concretos deixa de ser relevante. Mais do que isso, a era digital apresenta um mundo próprio, referenciando-se a si mesmo.

Cada uma dessas definições não é exclusiva, elas se acumulam e se tornam

simultâneas. A definição do termo se tornou cada vez mais relativa, dependendo do ponto de vista do ouvinte: “Um som de alta fidelidade é um que soa como a sua ideia de como o mundo verdadeiramente soa” (MILNER, 2010, p. 140, tradução nossa⁶¹). Vale reparar que nenhum é ‘mais fiel’ que o outro: são apenas concepções diferentes. O desejo pelo realismo sonoro não passa de uma lógica para vender novos aparelhos de som e novos registros fonográficos remasterizados. A quantidade de mediações, seja para mais, seja para menos, não interfere na medida da fidelidade:

Então, para [Walter] Benjamin, algo fundamental é perdido no processo de transmissão tecnológica. Todos os objetos que coletam e contêm uma versão do original, seja um filme de celuloide ou um disco de vinil, são marcados por essa perda. Isso já foi incorporado na nossa incapacidade de experienciar a aura de um objeto presente. O que a reprodução nos oferece é mediação entre nós e o objeto de arte que não podemos experienciar em sua totalidade. E essa mediação é ruidosa; somos constantemente lembrados da sua falta de fidelidade em relação à fonte original – mesmo quando essa mediação pode parecer aprimorada ou mais agradável esteticamente do que o objeto original perdido. (HERTZ, 2013, p. 244, tradução nossa⁶²)

Isso é assim porque todo e qualquer registro fonográfico é um código que não podemos ler: passando a mão, olhando de perto, até mesmo em um microscópio, um disco de vinil não nos vai fazer ouvir a música que está ali codificada. É preciso um aparelho tradutor, que transforme esse código de volta em ondas sonoras:

Gravações [...] devem nos enganar para funcionar, e sempre pedir que suspendamos nossa incredulidade. Devemos ouvir o som do Led Zeppelin tocando juntos em tempo real. A narrativa de um filme pode ter saltos temporais, mas uma canção sempre é linear. Não deveríamos conseguir ouvir as suturas. Uma gravação não é nada até que seja decodificada, e o que ela decodifica é sempre uma ilusão. (MILNER, 2010, p. 22, tradução nossa⁶³)

O esforço da indústria fonográfica é o de enriquecer a experiência dessa ilusão. Como consequência, criam-se imagens sonoras da autenticidade. Certa feita, a Victor Company encomendou o registro fonográfico da paisagem sonora de uma rua em Londres. O objetivo

61 A high-fidelity sound is one that sounds like your idea of what the world truly sounds like.

62 So, for [Walter] Benjamin there is something fundamental lost in the process of technological transmission. All objects that collect and hold a version of the original, either the celluloid film or the vinyl record, are nonetheless marked by this loss. It already has embedded in it our inability to experience the aura of the actual thing. What the reproduction offers us is mediation between ourselves and the art object that we cannot experience in its totality. And this mediation is noisy; we are endlessly reminded of the lack of its fidelity to the original source – even when this mediation might appear to be an enhanced or more aesthetically pleasing version of the original object lost.

63 Recordings [...] must trick us to work, and always ask that we suspend our disbelief. We are supposed to hear the sound of Led Zeppelin jamming together in real time. The narrative of a film might jump around in time, but a song is always linear. We’re not supposed to hear the sutures. A recording is nothing until it is decoded, and what it decodes is always an illusion.

era demonstrar, em disco, o quão ruidosa a cidade estava ficando. Mas foram necessárias vinte tomadas até que se obtivesse o registro desejado, porque alguns policiais que estavam ao redor do gramofone não paravam de fazer ‘comentários espontâneos’ em voz alta que atrapalharam a ‘espontaneidade’ desejada pelos produtores. E aí Sterne é certo ao comentar essa história: “Gravações não capturam simplesmente a realidade como ela é; elas estão voltadas para capturar uma realidade que seja adequada para reprodução. Espontaneidade só é espontânea através de artifícios” (2003, p. 235-6, tradução nossa⁶⁴). A autenticidade é um construto nesse caso:

Benjamin imediatamente restringe sua definição de aura em uma nota: “Precisamente porque a autenticidade não é reproduzível, a penetração intensa de certos processos (mecânicos) de reprodução foi fundamental em diferenciar e graduar a autenticidade”. Nessa formulação, o construto da aura é, em geral, retroativo, algo que é um artefato da reproduzibilidade, ao invés de ser o efeito colateral ou uma qualidade inerente de autopresença. Aura é o objeto de uma nostalgia que acompanha a reprodução. De fato, a reprodução não separa cópias de originais, mas, ao invés disso, resulta na criação de uma distinta forma de originalidade: a possibilidade de reprodução transforma a prática de produção. (idem, p. 220, tradução nossa⁶⁵)

Como as imagens técnicas são ‘cenas’, e não ‘eventos’, cria-se essa estranha fantasia de graus de autenticidade, como se um registro fonográfico conseguisse capturar a espontaneidade de um momento de modo melhor que outro. Como resultado, a ideia de alta fidelidade passa a ser aplicada também para os *hardwares* (aparelhos de som, alto-falantes, rádios, amplificadores) e para as mídias que sucederam o advento da eletricidade (vinil, fita cassete, CD, mp3).

Por volta do ano do centenário da fonografia (1977), os Hi-Fi’s se tornaram um dos equipamentos mais comuns nos lares. Trata-se de um aparelho de som que integra, no mínimo, vitrola, toca-fitas, rádio AM/FM, controles de grave e agudo⁶⁶ e um par de caixas acústicas estereofônicas (cada uma delas contando com um par de alto-falantes: um dedicado para graves e outro para agudos). E tinha esse nome não à toa: era um equipamento desenvolvido para reproduzir sons o mais fielmente possível (de novo, a indústria vendendo

64 Recording did not simply capture reality as it was; it aimed to capture reality suitable for reproduction. Spontaneity was spontaneous only through artifice.

65 Benjamin immediately qualifies his definition of *aura* in a note: “Precisely because authenticity is not reproducible, the intensive penetration of certain (mechanical) processes of reproduction was instrumental in differentiating and grading authenticity.” In *this* formulation, the very construct of aura is, by and large, retroactive, something that is an artifact of reproducibility, rather than a side effect or an inherent quality of self-presence. Aura is the object of a nostalgia that accompanies reproduction. In fact, reproduction does not really separate copies from originals but instead results in the creation of a distinctive form of originality: the possibility of reproduction transforms the practice of production.

66 Muitos desses aparelhos vinham com uma terceira opção de regulação entre o grave e o agudo – os médios –, curiosamente denominada *presence*.

essa ideia). Com os pares de caixas acústicas dispersos na sala, passou a ser possível colocar o espectador no centro de todas as atividades sonoras, fazendo o som viajar da esquerda para a direita ou para o lado que fosse desejado. Alto-falantes potentes vibram o corpo com as frequências graves, acariciam o aparelho auditivo com agudos cristalinos, enriquecendo a experiência de imersão. O ouvinte precisa sentar-se em um ponto específico, imobilizar-se, para poder absorver o máximo de informação produzida pela estereofonia. Tornou-se possível ter uma simulação do *sweet spot* no conforto de casa.

A aquisição e o controle desses aparelhos eram em grande parte feitos por pessoas do sexo masculino e logo foi possível reconhecer uma certa obsessão da parte desses consumidores. Relatos como o de homens que retiravam móveis da sala, ou rearranjavam toda a mobília para melhorar a reverberação dos sons, assim como buscas incessantes pela configuração perfeita de equalização passaram a ser comuns. Discos para testes de alta fidelidade passaram a ser vendidos, com trilhas que reproduziam uma tempestade, trens chegando em uma estação (com o som iniciando em um alto-falante e terminando em outro), sons de passos, jogos de pingue-pongue, animais em zoológicos e qualquer outro tipo de evento sonoro que enaltecesse os caríssimos sistemas de som estereofônicos. Até se criou um nome para esse comportamento:

O doutor Henry Angus Bowes, diretor clínico de psiquiatria do Hospital Saint Anne, em Quebec, diagnosticou a audiofilia como uma neurose, caracterizada por uma “tendência a se tornar preocupado com e dependente do som gravado” e por “uma urgência da necessidade e a insuficiência decorrente de todas as tentativas de satisfazê-la.” “Um viciado me disse uma vez que ele não se satisfazia até que ele não conseguisse mais ouvir as gotas de saliva escorrendo das trompas”, disse Bowes. (MILNER, 2010, p. 138-139, tradução nossa⁶⁷)

Tal neurose estava diretamente relacionada com um desejo de presença, de se sentir no evento, como se estivesse diante dos músicos que gravaram a canção no disco: “A presença indicou um retorno ao ideal de Victor e da era elétrica – gravar a sala, não apenas a música – e uma refutação final à crença edisoniana de que a gravação deveria documentar apenas a música como ela é ouvida em uma utopia não reverberante e plana” (idem, p. 139, tradução nossa⁶⁸).

67 Dr. Henry Angus Bowes, clinical director of psychiatry at Sainte Anne’s Hospital in Quebec, diagnosed audiophilia as a neurosis, characterized by a “tendency to become preoccupied with and dependent upon the bizarre recorded sound” and “the urgency of the need and the final insufficiency of all attempts to satisfy it.” “One addict told me he would not be satisfied until he could not hear the drop of saliva from french horns,” Bowes said.

68 Presence signaled a return to the Victor/electrical-era ideal—record the room, not just the music—and a final refutation of the Edisonian belief that recording should only document the sound of music as heard in a flat, non-reverberating utopia.

Um ponto de vista mais otimista poderia reconhecer na cultura hi-fi um reencontro da sociedade moderna com a audição concentrada e aguçada. Mas acontece que tanto a fita cassete quanto os LP's funcionam por analogia: o código neles contido representa visualmente a onda sonora. E para que esse código possa ser lido, o aparelho de som precisa encostar nas mídias, roçá-las, seja através do cabeçote do cassete, seja através da agulha da vitrola. Decodificar uma mídia analógica, portanto, implica em deteriorá-la a cada vez que a ouvimos; poeira, gordura e arranhões interferem diretamente na leitura - é preciso limpar com certa frequência os cabeçotes de leitura, trocar as agulhas, lavar os discos e desumidificar as fitas para aumentar sua vida útil e manter a qualidade sonora. No caminho do prazer da audição perfeita, há preliminares árduas. É de se entender o fetiche de muitos usuários pelo som mais 'realista' o possível.



Figura 1: Anúncio da Maxell explorando o desejo de presença dos consumidores de aparelhos de som Hi-Fi⁶⁹.

Enquanto os consumidores se entregavam à cultura da alta fidelidade, a indústria estava desenvolvendo uma nova mídia sonora, que prometia tirar o mundo da música da crise pela qual passava no início da década de 1980 (cf. MILNER, 2010, p. 221). Essa nova mídia não funcionaria mais por analogia, e sim por codificação binária. Era o início da era do Compact Disc (CD).

Cada segundo de áudio em CD é fracionado em 44.100 pedaços e cada um desses pedaços possui 16 bits. Cada bit tem um dado binário, zero ou um. Assim, cada pacote de 16 bits (2^{16}) permite 65.536 opções de informação possível e determinará a altura de um ponto

69 Fonte: <<http://containerlist.glaserarchives.org/images/47.jpg>>. Acesso em: 1 dez. 2014.

em uma coordenada. No eixo vertical, determina-se a intensidade sonora. No eixo horizontal, o tempo. Assim, em um segundo, haverá 44.100 pontos em alturas diferentes, em uma escala de 1 a 65.536, que, ao serem conectados, simularão uma onda sonora. Mas vale dizer que a conexão entre esses dois pontos é sempre uma linha reta, por isso a onda sonora digital nunca é análoga à onda sonora do mesmo modo que uma mídia como o LP é capaz de reproduzir.

[...] não importa quantos bits você usa para descrever o sinal, é sempre uma estimativa, um comprometimento – ainda que minúsculo – abaixo do desejado para com o mundo sônico. Como Ivan Davis coloca, enquanto o analógico trata de se “aproximar da perfeição”, o digital “aperfeiçoa a aproximação”. (MILNER, 2010, p. 194, tradução nossa⁷⁰)

Apesar disso, a indústria entendeu que essa quantidade de dados era suficiente para que o ouvinte não fosse capaz de perceber que as ondas sonoras não eram curvas. Ademais, essas ondas são convertidas em pulsos elétricos que fazem vibrar alto-falantes, estes sim capazes de produzir ondas sonoras, curvas por natureza.

O áudio digital ainda resolve uma série de problemas encontrados nas mídias analógicas. Como os dados são lidos por um feixe de laser, o leitor não encosta na mídia e, assim, poeira, gordura e arranhões leves deixam de ser problema. Do mesmo modo, manutenções deixam de ser necessárias, e o ruído da agulha arranhando a superfície do vinil, ou o chiado do cabeçote esfregando a fita cassete desaparecem.

Os fetichistas tiveram suas práticas esterilizadas: ao menos no plano das ideias, a obsessão desses audiófilos estaria enfim solucionada. Não seria mais necessário boa parte dos cuidados com os aparelhos de som e com as mídias. E, da parte da indústria, a crise estaria solucionada, porque em um intervalo de dez anos os consumidores comprariam a versão em CD de todos os álbuns preferidos de sua coleção de vinil.

Mas havia algo de estranho na reprodução desses pequenos discos prateados. O som dos primeiros CDs era tão cristalino que não parecia real (o que dizer de soar ‘autêntico’). Os consumidores estavam acostumados a ouvir música gravada emergindo de ruídos.

Para a indústria do CD, a alta fidelidade trata não apenas de uma boa qualidade sonora, mas também de conseguir esconder o aparato tecnológico. Então, podemos afirmar, ao menos como exercício de pensamento, que a alta fidelidade, nesse cenário, tem a ver com o *mainstream*. Este é também o desejo das grandes gravadoras: que os ouvintes esqueçam que a fonografia foi tratada em um estúdio (poderíamos dizer, ainda, que o discurso do som ‘puro’ esconde uma política, a da centralização dos lucros da indústria fonográfica em poucas

70 [...] no matter how many bits you use to describe the signal, it’s still an estimate, a compromise—however tiny—with the sonic world. As Ivan Davis once put it, analog is about ‘approximating perfection,’ while digital is about ‘perfecting approximation.’

empresas).

O áudio digital, portanto, seria o fim da linha da corrida pela alta fidelidade, que revelou que a remoção da interferência do *hardware* na paisagem sonora resultava em uma sonoridade menos envolvente.

Agora começamos a entender o problema de chamar uma gravação de “perfeita” e porque o áudio digital representou uma cisão tão radical na antiga narrativa do progresso no mundo do áudio. Um sistema analógico começa com a ideia de que há um mundo objetivo lá fora – um mundo que é inteiramente singular, ou perfeito – e nossa tarefa é aproximarmo-nos daquela singularidade, mirar naquela perfeição. [...] É por isso que a palavra *fidelidade*, com sua implicação de “verdade”, ressoava de modo tão forte nos primeiros audiófilos. (MILNER, 2010, p. 194, tradução nossa⁷¹)

É por isso que, dentre muitos outros motivos, atualmente estamos presenciando o retorno do LP e a valorização de outras mídias obsoletas, como a fita cassete. Além de experiências ritualísticas (sentar e ouvir um disco inteiro, ter a capa do disco em mãos, relembrar outras formas de escuta), o consumidor também procura por sua versão do que seja fidelidade sonora.

Se, durante o desenvolvimento das tecnologias fonográficas em direção à alta fidelidade, o desafio era o de reproduzir um evento sonoro com o ‘maior grau de autenticidade’ possível, agora o conceito de autenticidade se solta de uma vez por todas do evento e passa a servir para comparar as mídias. Aferições como “o vinil é mais quente que o CD” ou “arquivos .FLAC são bem melhores que .MP3” se tornam comuns em debates sobre o que cada mídia é capaz de reproduzir, ainda que tais discussões geralmente confundam aspectos técnicos, culturais e perceptivos.

Se o áudio registrado em CD, em seus primórdios, soava ‘duro’, ‘frio’, o mesmo aconteceu com o MP3, que reduziu consideravelmente a qualidade sonora, e a sua capacidade de transferência e compartilhamento enfatizou a escuta desinteressada⁷². Com a popularização do MP3 e sua alta portabilidade, os enormes aparelhos hi-fi deram lugar a pequenos alto-falantes embutidos em notebooks. E, mesmo em uma época em que gravar um disco se tornou extremamente simples, com o advento de *softwares* de edição de áudio que já vêm instalados em computadores, a cultura da música nunca foi tão dispersa e colocada em segundo plano como nas duas primeiras décadas do século XXI. “Temos uma grande habilidade de lidar com

71 Now we can begin to understand the problem with calling a recording “perfect,” and why digital audio represented such a radical departure from the old narrative of progress in the audio world. An analog system begins with the idea that there is an objective world out there—a world that is wholly singular, or perfect—and our job is to approach that singularity, to aim for that perfection. [...] That’s why the word *fidelity*, with its implication of “truth,” resonated so strongly with the first audiophiles.

72 Tanto o CD quanto o MP3 melhoraram sua codificação ao longo dos anos, mas a fama de serem mídias frias persiste.

o som – ele se tornou tão flexível que mesmo um novato consegue acessar, manipular e espremer todo o material em uma gravação. Mas perdemos algo no caminho. Vivenciamos um mundo lo-fi” (MILNER, 2010. p. 358, tradução nossa⁷³). A seguir, exploraremos o contexto no qual o LO-FI emerge, primeiro como resposta minoritária ao hi-fi e ao *mainstream*, depois como movimento cultural e, finalmente, como modo de escuta mais comum na era da música digital.

Um dos mais emblemáticos álbuns a antecipar o lo-fi como cena cultural foi o LP *The Velvet Underground & Nico*, lançado em 1967. Comandados por Andy Warhol, o quinteto estava interessado em desenvolver uma gravação crua. Lou Reed, líder da banda, lembra: “[n]inguém queria que soasse profissional. É muito mais legal tocar em um microfone bem barato. É assim que soa quando você escuta ao vivo e é dessa maneira que deveria soar no disco” (apud HARVARD, 2004, p. 46, tradução nossa⁷⁴). De fato, todas as canções desse álbum têm a presença do chiado da fita de bobina e distorções (ambos devidos a excesso de *overdubbing*⁷⁵), sem mencionar problemas que emergiram durante a equalização e a masterização. Mesmo assim, o disco soa caloroso, rico, a banda entra e sai de afinação, tem microfônias⁷⁶ e distorções tal qual um show ao vivo, como Lou Reed sugere.

Além daquele do LP, o mercado da fita cassete cresceu a ponto de disputar vendas com os discos. É uma mídia bem distinta do LP, pois armazena mais tempo de áudio e, principalmente, permite ao consumidor gravar sons nela por conta própria, até mesmo por cima de um registro anterior. Os consumidores passaram a copiar discos para fitas, e logo a indústria se voltou contra essa prática. Esse período ainda viu a popularização do Portastudio, uma espécie de estúdio portátil – aparelho que possuía, embutido nele, uma mesa de som de quatro canais, um ou dois *decks* de fita cassete e botões de controle de entrada e saída de sinal e de controle de volume, graves, médios e agudos, dentre outros. Somado a quatro microfones, esse aparelho dava aos músicos amadores a possibilidade de gravar uma banda de rock inteira ao vivo, controlando e equalizando os volumes de cada instrumento, ou até mesmo gravar faixas separadamente para depois sincronizá-las. Um ótimo equipamento para a produção de fitas de demonstração, que serviam para tentar convencer grandes gravadoras a

73 We have an extreme facility with sound—it has become so flexible that even a novice can access, manipulate, and slather it all over a record. But we’ve lost something along the way. Ours is a lo-fi world.

74 No one wants it to sound professional. It’s so much nicer to play into one very cheap mike. That’s the way it sounds when you hear it live and that’s the way it should sound on the record.

75 Trata-se de gravar mais de uma vez um mesmo instrumento ou grupo de instrumentos executando o mesmo trecho, de modo a intensificar sua presença.

76 “O som da saída de um ou mais alto-falantes retorna para o microfone [ou o captador magnético da guitarra], retroalimentando-o, o que provoca um zumbido agudo” (DOURADO, 2004, p. 129).

contratar os autores das gravações. Assim, as bandas passaram a produzir suas fitas demo em casa, sem precisar preocupar-se com horas de estúdio, nem com as imposições de seus donos. Mas esses produtos, em comparação com os da indústria fonográfica, tinham uma qualidade de áudio inferior, muitas vezes ocasionada pelos equipamentos utilizados, muito baratos, desregulados, desafinados, sucateados.

Com essa proposta, aparecem muitos outros artistas que aderem à produção caseira e simplificada nos anos que se seguem, em todo o mundo. Por causa da precariedade técnica, ao contrário da clareza, da assepsia sonora dos grandes estúdios, é comum que as produções caseiras apresentem uma paisagem sonora permeada por sons emanados pelos aparelhos utilizados na gravação. Destacam-se, por serem mais frequentes:

- o chiado da fita cassete, por ter sido regravada diversas vezes ou por ter qualidade inferior;
- o som da rede elétrica vazando pelos amplificadores do baixo e das guitarras;
- os estalidos das faixas com muita compressão;
- a redução do espectro sonoro causado por equipamentos desregulados, baratos ou sucateados.

Tão logo surgiu, colecionadores e adoradores dessa prática também entram em cena. Assim como havia pessoas com fetiche pela alta fidelidade, num outro extremo, aparecem os fanáticos pelo som cru e sem tratamento, sem as ‘cosméticas’ dos equipamentos de estúdios profissionais, partindo do princípio de que os registros fonográficos caseiros davam às canções um aspecto mais ‘autêntico’, por passarem por menos procedimentos técnicos do que as gravadas em grandes estúdios. Por essa oposição ao hi-fi, não demorou muito para serem conhecidos como lo-fi.

No que concerne especificamente ao lo-fi, nota-se que não se trata de uma dicotomia alta/baixa fidelidade, mas de uma redução na qualidade sonora, uma precariedade e, fundamentalmente, uma perda de referência dos sons do mundo concreto. Não há a necessidade de os instrumentos que soam num registro lo-fi se parecerem com o mesmo instrumento ouvido ao vivo. A ideia de fidelidade é abolida. O que se tem é uma outra ordem, na qual a fonografia se refere a si mesma. E, justamente, quando essa autorreferência perde sua definição, os sons que emergem da reprodução fonográfica se tornam mais potentes. Elementos que são atrelados ao hi-fi, a eliminação de ruídos, a captação de todo o espectro sonoro humanamente audível e a espacialização sonora (*stereo*, quadrifonia, *surround*, 5.1 etc.), são todas criticadas pelo lo-fi: ele vai contra a assepsia, contra a ocultação da interferência do estúdio e do produtor de áudio: pretende evidenciar, na paisagem sonora

fonográfica, seus meios de produção.

A crença de Edison de que uma quantidade de mediações afeta a fidelidade sonora não é muito diferente das dos fetichistas do lo-fi: mas, nesse caso, o que resulta na redução de mediações tecnológicas, para os fãs e ouvintes casuais, é uma sensação de autenticidade.

Cabe nos perguntarmos novamente: a fidelidade ou a autenticidade são meramente uma questão quantitativa? Para Alex Ross, isso não tem fundamento:

O estudioso de [Bob] Dylan Clinton Heylin afirma que, enquanto os Beatles gastaram 129 dias [em estúdio] fazendo *Sgt. Pepper*, Dylan precisou de apenas noventa dias para fazer seus *quinze* primeiros discos. No entanto, uma gravação simples, “lo-fi”, não pode reivindicar a verdade musical; de fato, ela se torna facilmente outro efeito, o efeito de não ter efeito. As bandas de rock neoclássico de hoje pagam caro para fazer um som antigo. (2011, p. 81)

Com esse argumento, a ideia de fidelidade cai por terra, ao menos em relação ao som concreto. Nossa leitura passa a ser outra: como resolvemos em 2.1.4, fidelidade só pode ser quantificada se tratar-se de o quão bem um reproduzidor fonográfico é capaz de reproduzir uma mídia sonora (cilindro, disco, fita, CD...) com o mínimo de interferências que não estejam inscritas na mídia. Ela só se torna possível com o advento do lo-fi, porque este nos fez perceber novamente a presença das mediações tecnológicas ao ouvirmos um registro fonográfico. Elas deixaram de ser interferência para se tornarem parte da fruição estética para o espectador. Mas cabe lembrar que tais interferências fizeram parte da paisagem sonora fonográfica desde o princípio.

A partir do LO-FI, novos elementos sonoros passam a integrar esteticamente as canções pop registradas em fonografias. Para entender isso, basta pensar no método anterior ao fonógrafo para o registro de canções: a partitura. Ela se baseia em uma linguagem musical ocidental, que é o sistema tonal. Tal sistema divide o espectro de frequências sonoras em torno de oito oitavas, e em cada uma delas, 12 sons distintos. Tal linguagem ignora ruídos e sons ambientes porque a partitura imagina uma música passível de ser tocada, mas não está ali contida uma música como manifestação sonora. Com o fonógrafo de Edison, isso muda radicalmente: “O fonógrafo não ouve do mesmo modo que ouvidos que tenham sido treinados para imediatamente filtrar vozes, palavras e sons do ruído; ele registra eventos acústicos tais como são” (KITTLER, 1999, p. 23, tradução nossa⁷⁷). Ou seja, o embrião do LO-FI já estava contido na invenção de Edison, mas era preciso que a tecnologia fonográfica chegasse a um estado de alta fidelidade para que a de baixa pudesse reconhecer-se. Mesmo antes do

77 The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such.

surgimento do termo, já havia gravações que poderiam ser compreendidas por lo-fi, caso dos quatro discos de estúdio do *Velvet Underground*, lançados entre 1967 e 1970. É necessário relativizar o conceito, como bem propõe Lee Ranaldo:

[...] poderíamos falar dos discos do Robert Johnson no final da década de 20. Tem umas gravações dele que foram feitas em um quarto de hotel em Louisiana ou algum lugar assim. Elas eram lo-fi, lo-fi mesmo, mas ao mesmo tempo era a melhor fidelidade que se poderia ter naquela época. Uma fita cassete gravada em 1984, ou seja lá quando gente como o Daniel Johnston começou a gravar, tinha uma fidelidade bem maior do que as gravações em cilindro da década de 20. Eu acho que usar a fita cassete em uma época onde existem técnicas mais sofisticadas é o que torna essa prática lo-fi. Se você pudesse transportar o gravador de fita cassete para os anos 20, seria o método de gravação de maior definição possível, e as pessoas não o encarariam como lo-fi. Então é meio que um termo relativo. (apud CONTER, 2014)

Para um estudo mais detalhado, portanto, faz-se necessário considerar esses fatos e as mudanças que a noção de lo-fi sofre ao longo do tempo.

Um caso significativo para avançar nessa questão é Daniel Johnston, citado por Ranaldo. Johnston não é um artista lo-fi apenas no quesito tecnológico, mas o é, também, por se opor à lógica do mercado, ao desejo pela assepsia sonora evocada pelo CD e à manutenção do *star system*.

Quanto aos anos que procederam a primeira onda lo-fi, a busca pelo amadorismo como uma opção estética cresceu entre os músicos de gravadoras. Beck Hansen, John Frusciante, Pavement, Guided by Voices, The White Stripes e Neutral Milk Hotel são nomes importantes da década de 1990 nesse aspecto e cujas obras são recheadas de canções gravadas com equipamentos baratos e tocadas com instrumentos baratos também. São representantes de uma geração inteira de músicos que foram descobertos através de fitas cassete caseiras. Interessante notar que os ruídos, efeitos e defeitos dessas gravações foram aos poucos sendo apropriadas pelas gravadoras.

A partir de então, o desejo por soar cru tornar-se-ia uma preocupação de vários artistas pop e *underground*. No início dos anos 2000, houve um grande retorno a essa prática quando The White Stripes se tornaram um sucesso mundial com suas gravações em fita, fazendo *covers* de canções compostas justamente por Robert Johnson, outro artista anteriormente citado por Ranaldo.

Atualmente, ainda é expressiva a quantidade de artistas que produzem músicas com elementos lo-fi, agora incorporando às canções atributos da fonografia digital. É curioso também reparar que existem *softwares* de produção de áudio que simulam processos analógicos de deterioração do áudio. É possível, por exemplo, simular o som de um vinil

arranhado ou de uma fita cassete sendo lida por um cabeçote enferrujado. Do mesmo modo, os editores de áudio digital permitem a redução do espectro sonoro ou a distorção exacerbada, entre muitos outros processos.

Enfim, enquanto as tecnologias hi-fi se aprimoraram progressivamente ao longo dos anos, a história do lo-fi encontra obstáculos para ser contada de modo linear. Acontece que logo quando suas primeiras manifestações emergem, no final da década de 1970, elas tratam de responder às manifestações já expressas do hi-fi. Ou, melhor dito, às quatro conceituações possíveis de fidelidade que apresentamos no começo deste platô. Revisemos:

1º) Se para Edison importava reduzir ao máximo a quantidade de mediações tecnológicas para chegar ao máximo de fidelidade, para o LO-FI o mesmo objetivo (considerando que se trata de outra época, da geração *baby boom*, que já começava a se cercar de lixo tecnológico e sucata) tem fins econômicos, permitindo que amadores gravem em casa e distribuam material sem depender de selos;

2º) Se, com a Victor Company, importa apresentar o ambiente do espaço onde ocorreu o evento sonoro, a resposta do LO-FI será a de evidenciar eventos sonoros da vida ordinária (pessoas conversando em outro quarto, sons de carros passando pela rua, aviões, eletrodomésticos...), assim como ruídos produzidos pelos equipamentos de registro fonográfico, pelos instrumentos musicais e pelos próprios músicos, que normalmente não são incorporados na paisagem sonora fonográfica;

3º) Se o hi-fi encara a fita magnética como meio para aperfeiçoar as composições através de edições, para o LO-FI a ênfase passa a ser a de valorizar a espontaneidade, pois a simplicidade mecânica e de interface de um gravador de fita permite registros imediatos. Ao invés de produzir paisagens sonoras impossíveis de serem reproduzidas ao vivo, o que vale agora é gravar o momento;

4º) Se na era digital perdemos a necessidade de referência para com eventos sonoros concretos, o LO-FI irá restituir valores afetivos através de um contato mais íntimo com o artista, agora envolvido em praticamente todos os processos, da composição até a distribuição.

Quando o progresso em busca da alta fidelidade esgotou seu programa, as gravações caseiras passaram a convencer mais com sua suposta 'neutralidade'. A partir daí, ambas as noções hi-fi e lo-fi se autonomizam, porque não mais estão em oposição, e sim respondendo a práticas culturais diferentes. Em termos técnicos, é possível até mesmo que um esteja contido no outro, quando, por exemplo, um ouvinte procura um aparelho de som caríssimo para rodar um disco ou fita mal gravados, apenas para poder reconhecer melhor os chiados e harmônicos

que se destacam justamente pela precariedade (o que proporcionaria uma experiência hiperdetalhada – hi-fi! – de um produto lo-fi); ou o inverso, quando um ouvinte procura um aparelho de som pequeno ou sucateado para rodar um disco de altíssima definição (forçando uma experiência de baixa definição – lo-fi! – de um produto hi-fi, o que, diga-se de passagem, acontece na maior parte do tempo atualmente).

Um exemplo sintomático disso é o disco *In the aeroplane over the sea* (1998), do grupo *Neutral Milk Hotel*. Por muitos críticos musicais, esse é considerado um álbum lo-fi, parte por ter sido gravado com equipamentos analógicos, parte por contar com violões eletrificados e excessivamente distorcidos. No entanto, a audição de sua prensagem em vinil e em aparelhos de som hi-fi demonstram que está ali, registrado, todo o espectro de parciais harmônicos dos violões distorcidos, dos pratos, dos metais e da voz do líder da banda, Jeff Magnum. A riqueza da textura harmônica é tamanha que a diferença entre o disco de vinil e o MP3 se torna bastante evidente, e o último, este sim, parece uma gravação de baixa resolução. Não se trata de uma versão mais autêntica que a outra. Importa aqui perceber o quão relativo é a noção de lo-fi quando presa às tecnologias de reprodução, e também o quanto a noção de autenticidade interfere nas leituras que fazemos dos registros fonográficos: se fosse para encarar *In the aeroplane over the sea* como um ‘autêntico’ disco lo-fi, teríamos que optar por ouvi-lo através de mídias de baixa resolução. Por isso, a ideia de lo-fi como ‘mais autêntico’ do que uma gravação hi-fi não encontra outro fundamento que não o discurso político *anti-mainstream*.

3.2 MAQUINIZAÇÕES DO AMADORISMO

Acho que me inspiro muito no trabalho de um dos artistas mais radicais e inovadores do século XX: Charles Schulz. No mundo em que ele criou, há um verdadeiro *underground*. Há um mundo vivido e criado somente pelos seus habitantes, que são amigos do personagem principal, Charles Brown. Esse mundo é auto-sustentável. Você nunca vê adultos ali. Os habitantes podem se referir a eles como se estivessem fora do palco, tangencialmente. Mas eles não têm falas, não têm lugar nesse mundo. Então é um verdadeiro *underground* nesse sentido. É um mundo dentro do mundo do *mainstream*. E tudo o que ocorre ali, entretanto, é um microcosmo do *mainstream*. Você não pode escapar dos problemas que podemos (ou talvez queiramos) nos referir como do ‘mundo real’. É por isso

que o *underground* deve sempre se reinventar, tentar lidar com esses problemas. E é por isso que nós tivemos bons movimentos que deram conta dessas controvérsias, de problemas como sexismo, racismo, coisas assim. Porque todos nós crescemos neste mundo⁷⁸.

Práticas amadoras e independentes como a produção de fanzines, de álbuns em fita cassete, em CD ou em MP3, ainda que consideradas artesanais, precisam de aparelhos de reprodução técnica: fotocopiadoras, estúdios portáteis, *softwares* de edição de áudio. O circuito *underground* enfrenta o regime imposto pelo *mainstream* utilizando-se de aparatos produzidos por uma indústria que visa a lucros, do mesmo modo como uma *major* (um selo fonográfico *mainstream*). A diferença entre ambos, no entanto, reside em quais são os aparelhos que o *underground* escolhe utilizar, como ele se apropria desses equipamentos para criar suas políticas, culturas, estéticas e linguagens próprias e como esses aparelhos interferem no resultado final, nas canções gravadas.

Neste platô, fazemos um mapeamento de práticas bastante diversas, que visam à solução e à potencialização da condição precária do músico independente, que não conseguiu (ou não se interessa em) ser contratado por um selo para gravar sua obra em um ambiente profissional e altamente controlado. Em contrapartida, se, de um lado, ele se vê ‘livre’ das amarras de produtores profissionais e da pressão exercida pelo *mainstream* para que sua música seja massiva, de outro, toda canção pop registrada fonograficamente é condicionada pelas limitações dos aparelhos amplificadores, gravadores e reprodutores – através dos quais os sons são codificados, traduzidos, registrados, decodificados e então reproduzidos. O amálgama gerado entre os músicos amadores e os aparelhos caseiros compõe uma máquina social técnica, uma versão menor, microcós mica e autossuficiente, da indústria fonográfica. O artista passa a ser sua própria máquina reprodutora. Com o auxílio da tecnologia de que dispõe, ele não irá apenas reproduzir suas gravações à vontade e de acordo com a demanda, mas essa condição irá fazer-lhe optar por um mesmo estilo musical, uma mesma assinatura, a qual ele irá repetir incessantemente em várias canções, criando, para si próprio uma máquina coletiva semiótica.

Na mesma medida em que o artista ‘deixa sua marca’ no registro fonográfico, sua assinatura, os aparelhos imprimem na paisagem sonora do registro os seus ruídos, timbres e defeitos característicos. Neste platô, queremos demonstrar a intrincada relação entre a maquinização do amadorismo através da apropriação de tecnologias fonográficas e a

78 Declaração de Calvin Johnson, entrevistado por Ian Svenonius. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=V3ENpMnvdaQ>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

estetização decorrente do uso dessas mesmas tecnologias, ao deixarem rastros sonoros na fonografia. Ciclos em que máquinas sociais técnicas geram máquinas coletivas semióticas, que por sua vez criam novas máquinas sociais técnicas, é o que faz com que o *underground* persista e resista ao *mainstream* a cada vez que este institucionaliza alguma prática ou linguagem menor. A cada vez que o *mainstream* aumenta sua esfera semiótica, o *underground* responde gerando pequenas máquinas de guerra, sempre tentando colocar uma dobra adiante.

Assim, é preciso lidar, simultaneamente, com pelo menos três estágios que criam o território para que as máquinas possam operar. (1) Mapeamos atualizações recorrentes do LO-FI que evidenciam a presença dos meios e aparelhos elétricos, eletrônicos e digitais em sua paisagem sonora, descaracterizando a qualidade discreta (nos termos de Stiegler, 1998) que eles têm – quando tais meios e aparelhos são observados em sua relação com as canções neles inscritas, o mapeamento dessas atualizações recorrentes permite-nos reconhecer um dado regime de signos efetuado por uma máquina coletiva semiótica lo-fi; (2) reconhecemos diversos amálgamas sociotécnicos gerados ao longo da história do *underground* onde a presença dos meios se mistura com as composições dos artistas, estabelecendo formações de potência efetuadas por uma máquina social técnica lo-fi; (3) evidenciamos, após a institucionalização desses amálgamas pelo *mainstream*, quais são as linhas de fuga, os excessos que farão com que o *underground* forme novas máquinas de guerra menores. Esses três estágios são percorridos várias vezes ao longo deste platô, para que possamos mapear os agenciamentos de baixa definição efetuados pela máquina abstrata LO-FI a cada ciclo percorrido.

Primeiro, retomamos a questão da energia elétrica (abordado em 2.1.1) e sua capacidade de reinventar os processos de registro fonográficos, os modos de se compor música e de se ouvir e como ela se torna presente, isto é, como ela aparece na paisagem sonora.

Uma série de invenções baseadas na eletricidade distingue o folclórico do pop com mais intensidade do que a linguagem musical, centrada na partitura, seria capaz. De acordo com Irene Machado, tanto o poeta russo Maiakóvski quanto o professor canadense McLuhan entendiam a eletricidade como “o início de uma era de mediações capazes de realinhar os processos produtivos materiais e simbólicos” (MACHADO, 2005, p. 146). É ela que alimenta os equipamentos, que permite o surgimento da guitarra, do baixo e de sintetizadores elétricos, dos circuitos eletrônicos (das mesas de som), das fitas magnéticas (como é o caso do cassete) e dos aparelhos digitais. “A grande novidade da ‘era elétrica’ foi a possibilidade de criar

diferentes modos de codificar o mundo e de produzir linguagens para além do signo verbal” (idem, p. 147).

Ainda que por décadas o fonógrafo, o gramofone e outros aparelhos similares não utilizassem eletricidade, com eles era impossível gravar de modo descontinuado (faixa por faixa, fazer edições, regulagens finas), e tampouco havia microfones e amplificadores de som. Quando se torna possível converter as ondas sonoras em pulsos elétricos, o mundo da música e suas possibilidades mudam radicalmente.

Se seguirmos o pensamento de McLuhan, a principal mensagem dessas mudanças não são as canções e modos de escuta que delas resultam, mas é a própria energia elétrica. O autor explica usando como exemplo a luz elétrica que alimenta uma lâmpada:

Não percebemos a luz elétrica como meio de comunicação simplesmente porque ela não possui “conteúdo”. É o quanto basta para exemplificar como se falha no estudo dos meios e veículos. Somente compreenderemos que a luz elétrica é um meio de comunicação quando utilizada no registro do nome de algum produto. O que aqui notamos, porém, não é a luz, mas o “conteúdo” (ou seja, aquilo que na verdade é um outro meio). A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria: totalmente radical, difusa e descentralizada. (2007, p. 23)

Mais do que apenas alimentar, a energia elétrica “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (idem). Isto é, os suportes que necessitam de energia para funcionar são construídos a partir do que a energia elétrica permite. Para Schafer, a energia elétrica é um *som fundamental*, como na música: “É a âncora ou som básico, e, embora o material possa modular a sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial” (2001, p. 26).

A eletricidade emite sons porque ela efetivamente vibra a 60Hz, resultado do seu pulso eletromagnético (que em alguns países é de 50Hz). Ela pode ser ouvida quando passa por equipamentos em que seu pulso elétrico é convertido em ondas sonoras, como motores, módulos e amplificadores: lâmpadas fluorescentes, ventiladores, condicionadores de ar, estabilizadores de energia, refrigeradores, aparadores de grama, aspiradores de pó, amplificadores de guitarra e demais caixas acústicas eletrificadas são alguns exemplos. Por isso Schafer entende este como o som fundamental da vida urbana. As cidades ‘pulsam’ em uma frequência (60Hz) que fica entre o lá sustenido (58.27Hz) e o si (61.74Hz) do temperamento igual⁷⁹. Mas por que um som tão evidente na nossa cultura passa tão

⁷⁹ Método de afinação musical que divide a oitava (um intervalo entre um Dó e o próximo Dó mais agudo, por exemplo) em 12 semitons exatamente iguais. Esse método não respeita as relações físicas entre as notas, então há intervalos que são falsos no sentido de sua correspondência, causando uma leve sensação de desafinação. Mesmo assim, esse é o esquema que a música ocidental adotou em torno de 150 anos e desde

despercebido?

Não encontramos confissões impressionantes sobre os sons das velas e tochas entre os antigos, da mesma forma que não nos deparamos com elaboradas descrições, entre os modernos, dos zumbidos de 50 ou 60 ciclos porque, embora ambos tenham estado sempre presentes, [...] os sons fundamentais raramente são ouvidos conscientemente pelos que vivem no meio deles, pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes. (SCHAFER, 2001, p. 94)

A interferência da energia elétrica na música é conhecida por qualquer músico que utilize instrumentos elétricos, como uma guitarra, por exemplo. Amplificadores de som são alimentados pela corrente alternada, que produz o mencionado zumbido numa frequência estável. Acontece que essa frequência ‘vaza’ pelos alto-falantes, com menor ou maior intensidade (bom isolamento e aterramento ajudam a reduzir, mas dificilmente anulam o som), e pode ser intensificada quando utilizados potenciômetros de ganho ou distorção sonora. Desse modo, ao fundo de toda canção eletrificada, lá está a onda sonora de 60Hz. Se a música estiver afinada de acordo com o temperamento igual e utilizar apenas as notas do sistema tonal, não haverá nota que entrará em afinação com o zumbido elétrico, sendo que este vibra entre lá suspenso e si, e ambos causam uma vibração em conjunto com o zumbido que traz a sensação de desafinação. Poder-se-ia entender isso como um convite da eletricidade para que se experimentem outras escalas musicais possíveis, de paisagens sonoras urbanas pós-industriais, mas, em geral, a compreensão dos músicos e produtores é de que esse som deve ser anulado o máximo possível.

Bandas que lidam com a pragmática *do it yourself*, chegando em produtos de baixa definição, produzem registros em que esses sons acabam por ser evidenciados na paisagem sonora. Algumas canções da banda Guided By Voices apresentam essa característica, caso de *A Salty Salte* (do álbum *Alien Lanes*, de 1995): na introdução, enquanto o baixo faz uma linha melódica em ré maior, acompanhado de uma levada de bateria, ouve-se nitidamente, e com a mesma intensidade que os outros dois instrumentos, o zumbido da energia elétrica, provavelmente gerado pelo amplificador da guitarra. Esse som é abafado pelo primeiro ataque nas cordas da guitarra, que entra em ação em seguida. Como dissemos, o som da energia elétrica se aproxima da nota si, mas acaba ficando fora da escala diatônica de ré, que usa o si natural, brigando com a harmonia tonal da canção. Esse zumbido aparece em várias canções da banda.

Essa não é uma condição apenas das canções da Guided By Voices, podendo ser constatada na obra de diversos artistas e bandas como Foo Fighters, Pavement, Radiohead,

então os ouvidos ocidentais começaram a se acostumar com os intervalos desafinados.

Dinosaur Jr. etc. Esse som deve ser considerado presente, ressoando nos ou vazando pelos aparelhos que vamos abordar a seguir.

Como qualquer invenção recém-implantada, não se sabia muito bem qual seria a principal finalidade do fonógrafo. Ao longo das primeiras décadas do século passado, conforme ele foi definindo-se principalmente como reproduzidor de música, o desafio de torná-lo menos ruidoso aumentou.

De acordo com Sterne (2003), as indústrias de aparelhos fonográficos – através de anúncios publicitários, testes de tonalidade, discursos e apresentações em eventos – educou o público a ignorar os ruídos que esses aparelhos e suas mídias sonoras produzem. Como já dissemos no platô 3.1, esse é o paradigma predominante nos modos de escuta fonográfica, defendida por Edison, Victor, Bell, desejado pelos audiófilos e concebido discursivamente no lançamento do CD, pela Sony e Philips (cujo *slogan* era *Perfect sound forever*, ‘som perfeito para sempre’).

Ainda na época de Edison e Victor,

[...] [Charles Sumner] Tainter reclamava quando gravações soavam demais como gravações: *ocas*, *ressoantes* e *musicais* são apenas alguns dos termos que ele utilizava para descrever o grão do aparato ao ser utilizado para reproduzir a voz humana. *Musical* como termo para crítica é particularmente interessante aqui, uma vez que sugere uma diferença manifesta entre um instrumento musical e um gravador de som: o primeiro deve dar forma a sons, o último deve refleti-los. [...] A visão de Tainter do aparato de gravação estava condicionada por um desejo de experienciar seus efeitos enquanto ignorando sua presença. (STERNE, 2003, p. 258, tradução nossa⁸⁰)

Em concordância com Sterne, apresentamos a seguir exemplos em que os aparelhos interferem drasticamente na paisagem sonora, nas estéticas, formatos e políticas das canções pop. “O objetivo da gravação e reprodução sonora não é espelhar o som, mas moldá-lo ativamente” (STERNE, 2006, p. 837, tradução nossa⁸¹).

Cabe destacar alguns exemplos: os primeiros cilindros e discos de cera, que possuíam duração de 4 a 5 minutos, teriam forçado compositores a reduzirem seus improvisos e sintetizarem as canções ao tempo de duração do novo suporte tecnológico (afetando especialmente o jazz); as limitações dos primeiros microfones, que não conseguiam capturar todo o espectro sonoro que o ouvido humano é capaz de captar, forçaram muitos músicos a

80 [...] Tainter complaints when the recordings sound too much like recordings: *hollow*, *ringing*, and *musical* are just a few of the terms he uses to describe the grain of the apparatus as it is applied to the reproduced voice. *Musical* is particularly interesting as a criticism here since it suggests a manifest difference between a musical instrument and a recording device: the former is supposed to shape sound, the latter to reflect it. [...] Tainter’s vision of the recording apparatus was conditioned by a desire to experience its effects while ignoring its presence.

81 The point of recording and reproduction is not to mirror sound but to shape it actively.

repensarem arranjos e formatos de orquestração; a gravação em fita e em multipista, que permitiram aos músicos gravar instrumentos em separado e produzir *loops*, dentre outros diversos efeitos; mais tarde, com o advento do vinil *long play*, que suporta até 25 minutos em cada lado, surge o rock progressivo, com canções de longa duração, bem como os álbuns conceituais ou temáticos: “é possível notar que a noção de canção popular massiva está diretamente ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 4).

Podemos pensar que o mesmo ocorre com as superfícies de registro e com as imagens sonoras ali gravadas. As superfícies têm um limite do qual as ondas sonoras ali inscritas não podem passar, como se fosse o limite da capacidade pulmonar de um cantor, e a matéria da qual ela é feita (vinil, cera, silício, acetato, acrílico...) também modela a ambiência sonora. Há ainda ácaros, poeiras, pelos e riscos no disco de vinil que fazem soar ‘pops’ e ‘cliques’, e há também o som que o próprio vinil produz ao ser arranhado pela agulha, que é característico dessa mídia e de nenhuma outra. Do mesmo modo, o aparelho reproduzidor de determinada superfície tem os seus limites de volume, de grave e agudo etc. Ainda considerando o vinil, a vitrola funciona através de um mecanismo baseado em um motor que faz rodar uma cinta, que por sua vez faz rodar o prato, que por sua vez roda o disco que colocarmos em cima, que é arranhado pela agulha. Como todos esses itens estão em contato uns com os outros, ao ouvirmos um disco com um volume consideravelmente alto, nos intervalos silenciosos entre as músicas é possível ouvir o ruído do motor vazando pelos alto-falantes.

Os aparelhos não (in)formam apenas as canções registradas nas mídias, mas também as próprias mídias. Reproduzir e gravar em mídias analógicas implica danificá-las progressivamente a cada vez que são expostas à ação dos leitores. No caso do vinil, é a agulha que prejudica a resolução das ondas ao roçar pela trilha. No caso da fita magnética, a superexposição ao cabeçote de leitura resulta no acúmulo de chiado.

Foi assim que os discos do Velvet Underground, especialmente *The Velvet Underground & Nico* (1967), adquiriram sua tonalidade característica. Na época, já existia a gravação multipista, mas como havia poucas trilhas de áudio para gravar todos os instrumentos, os produtores utilizavam um método chamado *bouncing*, que consiste em mixar diversas trilhas em uma só. Com um gravador de quatro pistas, por exemplo, podemos gravar uma bateria em um canal, um baixo em um segundo e um teclado em um terceiro. Depois, passamos as três faixas para esse último canal, liberando as três primeiras para mais instrumentos, e assim por diante. Quanto mais *bounces* são feitos, maiores são as chances de ocorrer o acúmulo de chiado de fita, bem como a redução da definição dos sons ali inscritos.

De qualquer forma, nesse disco, os excessos de *bouncing* e *overdubs* e os instrumentos ligeiramente desafinados se somam a todos os ruídos produzidos pelo vinil e pela vitrola antes mencionados, tornando a paisagem sonora ainda mais carregada de sons até então indesejados. Podemos ensaiar dizer que suas características abriram precedentes para que a cultura lo-fi, que surge poucos anos depois, fosse melhor recebida pelo público, agora educado com novas técnicas auditivas, uma vez que alguns discos de rock estavam assumindo abertamente as interferências dos aparelhos na paisagem sonora das canções.

Em decorrência, diversas histórias envolvendo fitas magnéticas e seus aparelhos leitores interferindo na paisagem sonora do produto final ajudariam a compor o lo-fi como um sistema semiótico. Uma das mais curiosas é relatada no livro *Perfecting sound forever*, de Greg Milner (2010). Certa feita, Bruce Springsteen estava ouvindo música enquanto navegava por um rio em uma canoa. O aparelho de som, um *boom box* da Panasonic, funcionando com pilhas, caiu e afundou no leito do rio. Springsteen conseguiu recuperá-lo, limpou a lama usando uma mangueira, deixou secar no sol por alguns dias. Surpreendentemente, o aparelho voltou a funcionar. Mais tarde,

[n]o começo de 1982, Springsteen, com a ajuda de seu técnico, gravou algumas canções em casa, em um aparelho portátil que nenhum dos dois sabia bem como usar. Eles não sabiam que era necessário monitorar níveis de volume, manter a mesma velocidade da fita e limpar e alinhar o cabeçote de gravação. [...] Quando chegou a hora de fazer a mixagem final para dois canais, a única coisa que tinham em casa com uma entrada de linha era o *boom box* imortal – não era o ideal, mas teria de servir. Em seguida, Springsteen guardou a fita cassete em um bolso de sua jaqueta jeans, onde permaneceu por meses. Sem uma caixa protetora. [...] O resultado foi *Nebraska*, um álbum quase lo-fi demais para vinil. (MILNER, 2010, p. 186, tradução nossa⁸²)

No aconchego do seu lar, ele gravou todas as canções em uma única noite. Um violão, dois microfones, um estúdio portátil, um módulo gerador de *delay*⁸³ e fitas cassete foram o suficiente. Em *Nebraska*, o Bruce Springsteen que lota estádios entoando quase-hinos como *Born in the USA* se manifesta de um modo bem mais intimista.

Springsteen não seria o único a se entusiasmar com a agilidade que o estúdio portátil concedia aos músicos. Enquanto *Nebraska* foi apenas um desvio na curva das gravações de alto padrão de Springsteen, métodos de gravação caseira seriam decisivos para que músicos

82 In early 1982, Springsteen, with the help of his guitar technician, recorded some songs at home, on a primitive portable studio system that neither man really knew how to use. They didn't realize you were supposed to monitor sound levels, maintain tape speeds, and clean and align the machine's heads. [...] When it was time to do the final mix down to two tracks, the only thing in the house with a line input was the immortal boom box—not ideal, but it had to do. When he was done, Springsteen shoved the cassette into the pocket of his jeans jacket, where it remained for months. Without a case. [...] The result was *Nebraska*, an album nearly too lo-fi for vinyl.

83 Duplicação de um sinal sonoro, mas executado com atraso, criando um efeito similar ao eco.

independentes passassem a produzir música com maior agilidade, ainda que contando com pouco ‘tratamento cosmético’ em comparação a trabalhos profissionais. Mais interessante ainda é o fato de que nesse cenário surgem novas formas de se compor música, novas estéticas e até mesmo novos comportamentos em relação ao público.

Um pouco antes de Springsteen, em 1978, um outro artista, da cidade de Houston, Texas, iniciaria uma obscura carreira. Contando com um gravador de rolo de fita, um microfone e um violão, ele decide gravar algumas canções em casa. Durante os primeiros 38 minutos de duração dessa gravação, ele executa um único acorde no violão, que está desafinado, ao menos de acordo com o temperamento igual. Ele varia o modo como toca as cordas, às vezes dedilhando, às vezes atacando todas de uma vez. Sua voz, sussurrada, também varia livremente, como se ele estivesse improvisando. Somente na última canção uma guitarra substitui o violão, e dessa vez com acordes mais afinados e encadeamentos harmônicos.

De algum modo até hoje inexplicado, ele teve acesso a uma prensa de vinis, onde fez algumas cópias de sua fita. Na capa do disco, uma foto que parece ter sido tirada por acidente (Figura 2). Na contracapa, o nome do disco, *Ready For The House*, acompanha o nome do projeto, que inicialmente se chamava The Units. Um conjunto californiano com o mesmo nome entrou com uma ação na justiça e então The Units virou Jandek (Figura 3).



Figura 2: *Ready For The House* (capa)



Figura 3: *Ready For The House* (contracapa)

Sabemos que, mesmo com os poucos equipamentos que o artista possuía, já seria possível fazer uma boa divulgação, ao menos em um circuito *underground*. Mas ele optou por se manter no maior anonimato possível. Não fazia shows, não creditava seu nome nos álbuns, não dava entrevistas, e era praticamente impossível encontrar quem estava por trás da prensagem de seus discos. O único contato que o artista disponibilizava era a caixa postal da empresa cujo nome estava carimbado no verso do encarte: Corwood Industries. Tratava-se de

um selo que o músico havia criado apenas para enviar os discos pelo correio. Qualquer informação para além disso era pura especulação.

Somente sete anos depois do lançamento de *Ready For the House*, Jandek concedeu entrevista, no caso, para a revista *Spin*. Mas o jornalista John Trubee teve de enfrentar um músico evasivo em suas respostas. Em 2004, enfim, Jandek faz sua primeira performance ao vivo, na Escócia. Somando esses a outros poucos momentos públicos, descobriu-se que o homem por trás desse projeto se chamava Sterling Smith.

Desde 1978, ele lançou mais de 50 discos de músicas inéditas. A maior parte das gravações contam apenas com voz e violão. Ocasionalmente, contam também com a participação de guitarra, bateria, instrumentos de percussão e piano. Jandek compõe uma espécie de blues/folk assombrado, andamento lento, vago, com poucas notas e com muito pouco apelo popular. Às vezes, parece cantar e palhetar seu violão baixo o suficiente para não incomodar ninguém. No pequeno e isolado espaço de seu quarto, Jandek estava estabelecendo um novo paradigma de registro fonográfico.

No paradigma do estúdio profissional, os músicos precisavam ensaiar exaustivamente suas canções para que, quando fossem ao estúdio, gastassem o mínimo de tempo possível, afinal, os engenheiros, a sala, os equipamentos, tudo é alugado e cobrado por hora. Para uma banda que está começando, gravar um ou dois *singles* e conseguir imprimi-los em um vinil de 45rpm já era uma vitória. Muitas bandas pequenas terminaram antes que conseguissem dinheiro para ir a um estúdio.

Já no paradigma do estúdio portátil, isso muda completamente. Com o aparelho em mãos e tempo livre, os músicos estabelecem novas abordagens. Sentar diante de um microfone, colocar a fita para rodar e fazer livres improvisos não caracteriza mais dinheiro sendo jogado fora. A fita pode ser regravada diversas vezes. Do mesmo modo, um ensaio pode ser registrado apenas para análise, mas, se a gravação ficar boa, por que não utilizá-la como *single*?

Acredita-se que Jandek utilizou um Wollensak, um aparelho de quatro canais⁸⁴ (Figura 4). É bem melhor do que gravar em um *boom box* como o fez Springsteen, mas como Jandek não o regulou apropriadamente, utilizou um microfone bastante precário e não gravou em um ambiente apropriado em termos acústicos, a paisagem sonora resultante apresenta uma característica típica do lo-fi daquela época: chiado de fita, linhas vocais distorcidas em algumas consoantes, estalidos, entre outros sons. Isso demonstra que uma canção não depende

84 A afirmação é de Michael Huntsberger. Fonte: <<http://tissue.net/jandek/discog.html>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

apenas do equipamento para tornar-se lo-fi, e sim de como o artista se apropria desse equipamento. Foi com uma mesa de som muito parecida, a Studer J37 (Figura 5), que George Martin gravou *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*, e foi com esse equipamento que McCartney gravou algumas faixas de seu primeiro disco solo, *McCartney* (1970), também no conforto de casa. Essas gravações também possuem algumas distorções e problemas típicos de uma gravação caseira, mas a qualidade, a resolução em geral, é bem maior e por isso pouco parece um produto caseiro.



Figura 4: Anúncio do Wollensak⁸⁵



Figura 5: Studer J37

No final dos anos 1970, as fitas magnéticas e os aparelhos de gravação caseira já estavam com uma qualidade bastante aceitável. Não chegavam aos pés da qualidade, do brilho, da assepsia aos quais um estúdio profissional conseguia chegar, mas já eram capazes de desafiar a música corporativa ao estetizar a baixa fidelidade e a baixa resolução, além de criarem novos modos de se distribuir e fruir música. O LO-FI já não responde, portanto, à seguinte ideia de Rudolph Lothar:

Somente quando esquecemos que a voz de um cantor está saindo de uma caixa de madeira, quando não mais ouvimos qualquer interferência, quando conseguimos suspendê-lo do mesmo modo que somos capazes de suspender um palco de teatro – só então a máquina falante manifestará sua artisticidade. (1924, apud KITTLER, 1999, p. 45, tradução nossa⁸⁶)

Nossa leitura dessa condição é a seguinte: quando lembramos que a voz do cantor provém de um aparelho elétrico, quando ouvimos interferências, aí é que podemos fruir artisticamente as canções lo-fi. A baixa definição trata, portanto, de se expressar através da materialidade dos suportes fonográficos (através do que a fidelidade e a resolução arranjam

85 Fonte: <<http://museumofmagneticsoundrecording.org/images/R2R/vinAd66Wollensak5780b.jpg>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

86 Only when we forget that the voice of the singer is coming from a wooden box, when we no longer hear any interference, when we can suspend it the way we are able to suspend a stage—only then will the talking machine come into its own artistically.

previamente), ao mesmo tempo em que os evidencia ao invés de disfarçá-los.

Calvin Johnson, líder da banda Beat Happening, ao ser questionado por Ian Svenonius sobre o que o influenciou a criar o selo K Records, respondeu que tirou a ideia do livro *O negócio é ser pequeno*, escrito por E. F. Schumacher (1983), especialmente por causa de um dos conceitos do autor, o de ‘tecnologia apropriada’. Johnson então comenta que Schumacher

[...] está dizendo que a melhor e mais atual tecnologia não necessariamente será a mais apropriada para alcançar o objetivo que você almeja. Então, eu levei esse conceito de tecnologia apropriada para o mundo da música *underground*. E eu me dei conta de que, para muitas pessoas que eu conheci, elas só estão fazendo suas canções, tocando em festas, se divertindo, e esse é o objetivo final, no caso, ter um momento de criação e compartilhá-lo com sua comunidade⁸⁷ (tradução nossa⁸⁸).

Em 1982, ano de criação da K Records, a fita cassete já era uma mídia bastante popular. Mas só então ela se tornou barata. Johnson via muitas bandas encurraladas pela dificuldade de poderem registrar suas canções fonograficamente, pois, para encomendar cópias em vinil, era (e ainda é) necessário solicitar mil, duas mil cópias, e isso é algo financeiramente inviável para a maior parte das bandas. No entanto, boa parte delas tinha um pequeno, mas fiel, público que garantiria a compra de 30 a 300 cópias. Com o cassete, a produção minúscula, e de acordo com a demanda, tornou-se viável. E não só isso: com a multiplicação de álbuns em cassete, feitos à mão, a cena *underground* cresceu.

O composto dessas gravações, precárias, ruidosas, improvisadas, distorcidas, fez um procedimento devir-estético lo-fi. A principal contribuição da K Records foi ter conseguido centralizar uma série de práticas, atitudes e métodos do *underground* que antes estavam dispersos. O selo criou um território de significação, donde métodos *do it yourself* poder-se-iam repetir indefinidamente. A abordagem inaudita de Jandek se torna uma norma na K Records. Diversas canções gravadas em ensaios, ou com pouco planejamento, tornavam-se as versões lançadas nos álbuns oficiais da Beat Happening. Tornar públicas todas as canções compostas e produzir sem parar também era uma das metas: o primeiro disco, de 1985, contém 23 faixas.

Antes da K Records, as produções caseiras eram entendidas como uma mídia para produção de demos. Paul McCartney e Bruce Springsteen, inicialmente, não pretendiam publicar as canções que gravaram em casa, e sim retrabalhá-las em estúdio, regravá-las desde

87 Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=V3ENpMnvdaQ>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

88 He is saying that the latest and greatest technology isn't necessarily the most appropriate technology for achieving the ends that you might have. So, I took this concept of appropriate technology into the world of underground music. And I realised that, for a lot of people I knew, they're just making their songs, they're are playing at the parties, having a good time, and that it's means to an end, the end being having a moment of creation and sharing it with your community.

o começo, mas o produto final ficou tão bom que eles resolveram publicar. Mas isso não se repetiu em suas carreiras, eles não seguiram publicando discos lo-fi. Jandek era um desvio na curva, em todos os sentidos possíveis, não só pela sua música exótica, mas principalmente pela sua capacidade de lançar LPs por conta própria e assiduamente, às vezes até três em um ano. Jandek mecanizou o amadorismo.

Depois da K Records, o método de Jandek passa a ser empregado por várias bandas, mas com um programa mais simplificado. Se antes o caminho era gravar em aparelhos de quatro canais, mixar e aí prensar em vinil, agora a fita cassete participa de todas as etapas: ela está presente nos ensaios, para que a banda possa ouvir-se depois; na mixagem e na ‘prensagem’, que nada mais é do que copiar de uma fita para outra; e na distribuição e recepção por parte dos ouvintes. Ao longo desse caminho, os cabeçotes vão acumulando pó, vão desalinhando-se, enferrujando, acidentes diversos acontecem e os aparelhos e as mídias vão aos poucos afetando a fita magnética, deteriorando o sinal e incorporando a paisagem sonora das canções ali gravadas.

Como sabemos, uma prática comum da parte dos produtores e até dos músicos que dialogam com o *mainstream* é a de tentar apagar da paisagem sonora esses traços. No caso da música lo-fi, os ruídos da fita cassete passam a ser encarados como uma espécie de ‘selo de autenticidade’, uma atitude punk, de afronta à assepsia corporativa.

Para ficar em um exemplo, a banda Guided By Voices, além de optar por deixar o som da eletricidade vazar, como vimos antes, também toma proveito dos (d)efeitos causados pela fita cassete. Uma das canções onde isso fica mais evidente é *Hardcore UFOs* (1994). A faixa apresenta guitarras nitidamente desafinadas, e com um timbre que passa a sensação de que as cordas estão enferrujadas e/ou os amplificadores são de péssima qualidade. Entre 1min20s e 1min30s de música, pode-se perceber que a guitarra solo para de soar abruptamente, resultado muito provavelmente de um problema de mau contato em alguma conexão que leva o sinal do instrumento até o amplificador. Mesmo que não seja essa a causa, tal falha costuma ser indesejada numa canção gravada em estúdio; afinal, bastaria gravar outra tomada e tudo estaria resolvido. Ao longo da canção, a voz de Pollard sofre interferências do microfone, que distorce as ondas sonoras a cada ‘b’ e ‘p’ entoados. Ainda por cima, a gravação ficou para sempre marcada por um leitor de fita cassete que mastigou um trecho da trilha:

Bob [Pollard, líder da banda] veio a Columbus em um domingo e deixou a canção na Used Kids Records. Ele disse “este é o single” e saiu da loja. Estava em cassete, é claro, então eu coloquei no leitor, apertei *play*, e a máquina comeu a fita. Merda! Então, eu joguei o cassete em uma caixa no fundo da loja e pensei comigo mesmo “vou me preocupar com isso mais tarde”, imaginando que bastaria ligar para o Bob e

pedir outra cópia. Três ou quatro semanas se passam até que Bob me liga e diz “Bela, eu preciso daquela fita”. [...] Eu perguntei “você não fez uma cópia?”, Bob respondeu “Não, essa é a única cópia que eu tenho”. Eu nunca disse para ele que a fita foi comida pela máquina, mas se você escutar com atenção, dá para ouvir onde acontece. Algumas pessoas acham que aquilo foi intencional, mas foi, na verdade, causado por um *deck* de fita barato na Used Kids. (Koe-Krompecher apud WOODWORTH, 2006, p. 137-138, tradução nossa⁸⁹)

Com um microfone, uma *boom box* e muita paciência para copiar de uma fita para outra dezenas de vezes, qualquer quarteto virava uma pequena fábrica fonográfica. Como era de se esperar, essa cena cresceu tanto que chamou a atenção do *mainstream*, e não tardou muito para que artistas dessa cena lo-fi acabassem assinando contrato com *Majors*. Esse movimento ocorreu principalmente na revirada do topo das paradas gerada por *Smells Like Teen Spirit* (1991), da banda Nirvana, que fez com que toda gravadora grande corresse atrás do circuito *underground* em busca de uma banda que poderia ser ‘o novo Nirvana’.

Para esta tese, quando isso acontece, quando a prática é institucionalizada, o LO-FI perde potência em termos de agenciamentos de baixa definição. De picos de desterritorialização, ele passa a efetuar regras reterritorializantes. Nos anos 1990, quando o *grunge* e o *hardcore* passam a ser gêneros regulados pelas grandes corporações, quando o *indie* vira *college rock* (um gênero de estação de rádio), quando o Pearl Jam cede lugar nas paradas para Nickelback, quando Dead Kennedys cede lugar para Green Day, é o momento de procurar pelo que sobrou de *underground* depois dessa assimilação. As linhas de fuga lo-fi dos anos 1990.

Até aqui, evidenciamos diferentes momentos da música *underground* em que os aparelhos fonográficos e suas mídias imprimiram traços de seus mecanismos em funcionamento. Esses aparelhos, até agora, eram elétricos, analógicos ou eletrônicos. Mas, e quando os aparelhos se tornam digitais? Como é que uma tecnologia, vendida pela indústria como ‘perfeita’, ‘cristalina’ e ‘transparente’ poderia ser desdiscretizada e marcar sua presença na trilha sonora?

Enquanto a ‘estética da fita cassete’ ia sendo absorvida pelo *mainstream*, um outro aparelho começava a chamar a atenção dos músicos amadores: o teclado sintetizador. Ele surge como uma versão digital do piano, mais barato e com maior mobilidade. Ao apertar

89 Bob came up to Columbus one Saturday and dropped off the song at Used Kids Records. He said, “This is the single,” and he left the store. It was on a cassette, of course, so I put it in the cassette player, hit play, and the machine ate the tape. Oh Shit! So I threw the cassette in the box at the back of the store and said to myself “I’ll worry about this later,” thinking that I would just call Bob and tell him to send me another copy. Three or four weeks go by before Bob calls me and says, “Bela, I need that tape.”[...] I asked, “Didn’t you make a copy of it?” Bob said, “No, that’s the only copy I have.” I never told him that it was eaten by the tape machine, but if you listen you can hear where it happened. Some people think that sound was intentional, but it was really caused by a cheap tape deck at Used Kids.

qualquer uma de suas teclas, ele aciona um banco de dados digital, onde constam arquivos de áudio prontos para ser decodificados e traduzidos para pulsos elétricos. Assim, o teclado sintetizador é capaz de imaginar sons que existem no mundo concreto, mas também de imaginar sons sem referentes no mundo acústico.

Há pelo menos trinta anos, teclados sintetizadores digitais se tornaram instrumentos relativamente baratos. Configurações simplificadas e escalas reduzidas (menor número de oitavas) permitiram a criação de produtos de acesso popular, como o Technics KN 1000 (Figura 6, abaixo).



Figura 6: teclado sintetizador Technics KN1000⁹⁰

Mesmo o mais simples dos teclados com banco de dados integrado conta com versões sintetizadas da sonoridade de diversos instrumentos de corda, metais, percussão e até efeitos especiais (aplausos, sirenes, som de chuva, motor de automóvel...). Além disso, há também trechos instrumentais pré-programados, para acompanhar versos e refrões ou improvisos. A um clique de distância, uma levada de bossa nova, de tango, de rock ou de jazz pode tomar forma.

Em meados dos anos 1990, um artista chamado Wesley Willis, da cidade de Chicago, Estados Unidos, após juntar uma boa quantidade de dinheiro resultante de uma série de shows e turnês com sua banda de apoio, a Wesley Willis Fiasco, decidiu comprar um teclado sintetizador. Ao invés de seguir com uma banda, resolveu compor e fazer performances ao vivo munido apenas de sua voz, o teclado e uma pasta que contava com todas as letras de suas canções.

Willis não tocava o teclado como se fosse um piano. Ele preferia utilizar os trechos instrumentais ali pré-programados e trocava de verso para refrão apertando os botões de

90 Fonte: <http://technicskeyboards.com/files/4114/1294/9642/TECHNICS_KN1000.jpg>. Acesso em: 21 nov. 2015.

controle de acesso ao banco de dados do sintetizador. Com essa práxis, o artista ganha em agilidade para a produção de suas peças musicais.

Wesley também tinha um método de composição das letras: iniciava com um contexto, por exemplo, narrando sua ida ao show de uma banda e descrevendo como a banda tocou bem; em seguida, o refrão é o nome do artista ou banda que ele assistiu, repetidas vezes (a mais famosa dessa série é *Alanis Morissette*, cujo refrão é ‘Alanis Morissette’ repetido diversas vezes); há também trechos instrumentais, os quais Willis preenche com slogans próprios (“*rock over London, rock on Chicago*”) ou de empresas do ramo alimentício (“*Heinz is America’s favorite Ketchup*”). O músico também canta relatos autobiográficos (ex.: *They threw me out of church*), sobre atores famosos (*Arnold Schwarzenegger*), pessoas públicas (*Osama Bin Laden*) e zoofilia (*Suck a Caribou’s Ass*). Essas canções também seguem o método acima descrito.

De acordo com biografia póstuma publicada no website do selo Alternative Tentacles⁹¹, que distribui a obra de Willis, ele gravou em torno de mil canções em um intervalo de onze anos (1992-2003). Muitas não chegaram a ser lançadas oficialmente, e até hoje o selo vem compilando as canções em coletâneas.

Nos anos 1990, a tecnologia digital já estava sendo usada por muitos produtores. Wesley vendia, portanto, CDs. Mas, no seu caso, dessa vez não é um aparelho de gravação ou uma mídia com a qual ele se acopla, e sim com um instrumento musical. Com sessões instrumentais completas na ponta dos dedos, Wesley e seu sintetizador se tornam uma máquina insaciável de produção de canções. Essa situação em particular expressa muito bem a condição humana diante das caixas pretas e imagens técnicas, como proposta por Flusser (2011a; 2011b): a composição musical não é mais uma escrita, mas o resultado da combinatória de cálculos computacionais acionados pela interação de um funcionário com botões dispostos superficialmente no painel de um aparelho. Para a criação de suas canções, pouco importa para Willis saber teoria musical. O sintetizador arranja, organiza os sons para que ele possa cantar por cima, criando o seu universo particular. Ao optar por criar músicas não pelas teclas diatônicas do sintetizador, mas pelos blocos instrumentais pré-programas de demonstração, expressa-se, aqui, uma atualização lo-fi de enfrentamento ao *mainstream*.

Para ficar mais claro o que há de agenciamento de baixa definição neste acoplamento, vejamos a seguir mais alguns exemplos de uso do sintetizador para, em seguida, conseguirmos estabelecer uma ‘síntese’ desse agenciamento.

Nos anos 2000, com a popularização da internet, diversos artistas que utilizavam

91 Disponível em: <<http://www.alternativetentacles.com/bandinfo.php>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

sintetizadores tornar-se-iam famosos, predominantemente devido a seus vídeos exóticos postados no site YouTube, contando com vocais desafinados, letras e títulos curiosos e poucos elementos estruturais, em geral apenas versos e trechos instrumentais intercalando-se incessantemente. No Brasil, tivemos uma produção bastante diversa, e alguns dos gêneros mais comuns eram brega, tecnobrega, funk carioca e música eletrônica – à exceção do último, gêneros tipicamente brasileiros. A maior parte deles virou *hit* logo que divulgados por blogs especializados em cultura digital, o que levou boa parte destes artistas a ser convocados por emissoras de tv aberta a participarem de seus programas de auditório. Por fazerem parte de todo um contexto de popularização da banda larga no país, alinham-se ao que se denominou pejorativamente de *digital trash* (FONTANELLA, 2009), devido à precariedade técnica e estética que eles apresentavam⁹².

A onda *digital trash* perdurou especialmente entre os anos de 2007 e 2009. Um dos artistas que ficou mais famoso nesse período foi Hélio dos Passos. Residente de Nova Prata, Rio Grande do Sul, suas canções *Morena do rio turvo* e *Fica comigo agora* ultrapassaram, cada uma, a marca de dois milhões de visualizações no site YouTube desde que foram publicadas em 2007⁹³.

Assim como a K Records, essa música amadora digital também se baseia na escolha de uma tecnologia apropriada. O *trash* aceita suas limitações, sabe da impossibilidade financeira de contratar músicos de sessão, então prefere simular quartetos de cordas, baterias, sanfonas e até guitarras via sintetizador de sons. Por isso as músicas soam estranhas, geram desconforto: torna-se claro, mesmo para um ouvinte leigo, que os instrumentos são simulados. Como os primeiros CDs vendidos no início dos anos 1980, os sintetizadores utilizados pelos artistas amadores do *digital trash* são demasiadamente perfeitos, assépticos. Eles não desafinam, não reverberam, não saem do tempo, ao menos não do tempo medido. Mas eles se repetem, são sobretudo a expressão de *loops*, não só de versos e refrões, mas também de breves encadeamentos harmônicos, *riffs*⁹⁴, melodias e levadas que estão pré-gravadas. Enquanto o compositor, ao repetir um refrão, sempre o entoará ligeiramente diferente a cada

92 Não nos interessa aqui argumentar sobre os vídeos, e sim sobre a trilha sonora, mas cabe mencionar a curiosa harmonização tecnológica entre ambas: enquanto a paisagem das canções é composta apenas por instrumentos sintetizados, com exceção da voz, na paisagem da trilha visual era comum inserir o corpo do artista em um mar de imagens acionadas por cromaqui (CONTER, 2013b).

93 *Morena do rio turvo*: <https://www.youtube.com/watch?v=i_KA3AKojrc>; *Fica comigo agora*: <<https://www.youtube.com/watch?v=mz-18ml6byo>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

94 Progressão curta de acordes ou linha melódica, repetida diversas vezes ao longo da canção. “Termo originário do jazz que é amplamente empregado na música popular de vários países, em geral com recorrência a um padrão rítmico-melódico recorrente, às vezes modulando harmonicamente e atingindo por progressão tonalidades vizinhas ou estranhas” (DOURADO, 2008, p. 281).

vez (em Wesley Willis isso fica bem evidente), o sintetizador recorre sempre ao mesmo banco de dados para repeti-lo. É claro que isso não implica uma repetição ‘pura’, pois o aparelho depende também dos alto-falantes, do ambiente e, principalmente, sofre a ação do tempo. Mas isso significa, por outro lado, que seus lados reterritorializantes são muito mais potentes do que os efetuados pela voz dos músicos.

No caso dos artistas do *digital trash*, há um contraste enorme entre a ferramenta (o sintetizador) e o homem que o utiliza ou o acompanha cantando. Acontece que os artistas não têm técnica ‘de conservatório’: cantam desafinado, sem fôlego, erram a métrica, o tempo, o andamento. Mas efetuam, também, suas repetições. Como é o caso da letra de *What is the brother*, de Ednaldo Pereira (2007):

What is the brother	What is the brother
What is the brother Uma fraternidade, vamos procurar viver em igualdade	What is the brother é aquele que faz a caridade em serviço da bondade
What is the brother	What is the brother
What is the brother Vamos brilhar como um diamante em uma geração marcante	What is the brother vamos mudar esse sistema de vida que de fato está não podemos assim continuar

Os quatro versos são entoados, na sequência acima apresentada, duas vezes ao longo da canção. O trecho instrumental que acompanha cada verso, de seis compassos, também é utilizado para separar cada verso, durando quatro compassos. Assim, não há refrão, mas cada verso exerce esse papel: *what is the brother* é a grande questão, a força motriz, a célula geradora dessa peça, e não à toa a frase é repetida dezesseis vezes em três minutos e quarenta segundos.

E m *Fica Comigo Agora*, embora a letra não contenha esse tipo de repetição, a estrutura é similar: só há versos e, ao final de cada um deles, um trecho instrumental segue, neste caso com uma linha melódica executada digitalmente, que mimetiza a linha melódica entoada por Hélio dos Passos.

É através dessas repetições que ferramenta e homem vão efetuando misturas entre seus corpos. Logo no começo de cada canção, soam como extremos opostos: o sintetizador asséptico, duro, métrico, e os cantores desafinados, inseguros, errando o andamento. Mas, na medida em que cada um se repete, eles se afetam, contagiam-se um ao outro: a cada

repetição, a máquina soa cada vez mais precária, cada vez menos capaz de simular o instrumento musical que pretendia imitar, e os cantores se mecanizam, entram na lógica da repetição, corte e fluxo: a cada número x de compassos, eles cantam; a cada número x de compassos, eles se calam. Imagens sonoras da maquinização do amadorismo, geradas por agenciamentos de baixa definição. Essas imagens se formam e são reconhecidas através dos territórios de significação que elas criam e que nelas se repetem, através de um processo que Deleuze e Guattari entendem por ritornelo.

Cada estilo musical constrói o seu próprio sistema para gerar ritornelo. No caso do *digital trash* (Wesley Willis incluso), esse sistema é construído a partir do choque entre a métrica do sintetizador, que compreendemos quase que instantaneamente, e a instabilidade dos cantores, em que leva mais tempo para que possamos reconhecer padrões. É desse encontro – desse choque que demora para entrar em consonância, e que demora ainda mais para que se possam reconhecer as repetições das consonâncias e suas variações – que o amálgama sociotécnico devém máquina.

Conviria, antes, mostrar como um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo do *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 178, grifos dos autores)

Esse primeiro tipo de ritornelo não é composto apenas pelo sintetizador, mas também pelos versos entoados e repetidos à exaustão (*What is the brother, Alanis Morissette*). Se o *mainstream* não os apóia, não distribui suas canções através de milhares de cópias, os artistas constituirão seu próprio território, seus pequenos ritornelos, pequenas máquinas de guerra sônicas, *earworms*⁹⁵ potenciais. Só então os artistas do *digital trash* conseguirão produzir um ritornelo de segundo tipo, uma máquina de criar sons, não de reproduzir. Nas mudanças de tema entre as letras das canções, a cada desafinada, a cada mudança de timbre de voz, falsete, a cada pequena diferenciação ocorrida quando era para ocorrer uma repetição, o artista se diferencia de si.

Podemos enfim perceber que há muita coisa em comum entre as eras analógica e digital na produção musical amadora. Em ambas, os artistas enfrentam o *mainstream* com suas tecnologias apropriadas, sejam elas aparelhos obsoletos ou desenvolvidos para uso doméstico. Ao observar estes movimentos menores, o *mainstream* tenta incorporá-los de acordo com suas normas.

95 Canção ou linha melódica que não sai da cabeça, repetindo-se incessantemente até que se torna insuportável.

No caso do período analógico, o *mainstream* se interessou mais pelo modo como os artistas do *underground* se apropriavam das tecnologias do que pelas propostas políticas do movimento. Mais do que um grupo de artistas que gravavam em fita cassete, o Beat Happening também se opunha à masculinização do rock. E não apenas através do feminismo⁹⁶ ou de atitudes consideradas ‘femininas’ – o quarto, espaço íntimo, como estúdio, ao invés da garagem, espaço viril, como espaço para ensaios; festas cujo *dress code* era pijama; reunir os amigos para cozinhar tortas; o escritório de Calvin Johnson era em sua cozinha –, mas também através de letras infantis, performances e vestimentas andróginas. O *mainstream* fez vistas grossas para esses movimentos, preferindo absorver o que havia de mais mecânico na máquina de guerra *indie*: a produção instantânea e incessante através da fita cassete, com todas as suas imperfeições. Como um aparelho de estado, o *mainstream* destitui o que há de maquinico na máquina de guerra e a transforma em uma ferramenta. Após esse movimento, o que persiste como *underground*, os excessos, é justamente o que havia de mais desterritorializante: não o cassete como uma tecnologia apropriada, mas o devir-mulher, andrógino, infantil do rock independente, agenciamento este que persiste em baixa definição. Os artistas *indies* que fizeram sucesso nos anos 1990, em geral, eram masculinos ou foram masculinizados por produtores e engenheiros de som. Enquanto isso, mesmo com o movimento Riot Grrrl, posterior ao Beat Happening, até hoje um dos nomes mais lembrados de representantes mulheres do rock independente é Kim Gordon, baixista do Sonic Youth, que passou 30 anos de carreira sendo constantemente perguntada em entrevistas: “como é ser uma garota em uma banda só de homens?” (GORDON, 2015, p. 150).

No caso do período digital, percebemos que o *mainstream* e os críticos musicais não sabem bem como interpretar a produção amadora. O termo *digital trash* não vem dos compositores, mas de um grupo de receptores que o utilizam como adjetivo para enquadrar essas canções como exóticas se comparadas com as produções profissionais que ocupam o topo das paradas. Aqui, diferente do que ocorria com o movimento *indie* norte-americano, os artistas não estão unidos, não compõem uma cena, e aí cabe aos curadores da internet inventarem um termo ‘apropriado’. No entanto, novamente, o termo só reflete o que há de tecnológico e mecânico nessa produção. Sim, os sintetizadores são digitais e são obsoletos, mas eles nada podem enquanto não articulados com uma sociedade, mais precisamente com um estrato social marginalizado. Somente no amálgama gerado pela mistura dos corpos do aparelho com o dos artistas amadores é que uma dimensão política é projetada, um fluxo de variação contínua, uma máquina de guerra toma forma, desta vez antropofágica, subvertendo

96 Para mais informações sobre a feminização do rock, ver Jones, 2014.

as simulações digitais de instrumentos musicais eurocêntricos, tornando evidente a sua baixa definição causada justamente pelo excesso de clareza; subvertendo o anglofonismo (*what is the brother?*) e o tonalismo pequeno burguês que não suporta uma voz desviando da escala diatônica; e subvertendo o *star system*: “não precisamos da mídia de massa, somos uma máquina de pequenas mídias”.

Os agenciamentos provocados por essas pequenas máquinas de guerra, cabe enfim reparar, só são de baixa definição quando em relação ao *mainstream*. Somente quando este tenta apropriar-se das pragmáticas e estéticas independentes é que esses agenciamentos de baixa definição tornar-se-ão evidentes, porque se opõem ao estado da arte das tendências vigentes, institucionalizadas. Enquanto o *mainstream* estiver de fora do palco, na tangente, enquanto ele não tiver falas, ‘deixas’, como os adultos no mundo de Charlie Brown, o universo *underground* funcionará normalmente em sua endogenia. A máquina de guerra só existe quando diante de um aparelho de estado.

3.3 EXÍLIOS CASEIROS E O REENCANTAMENTO DA MÚSICA POP

Essy disco fue prensado en un espaço atemporal durante períodos decibélicos dji ócio-férias entre as cósmicas vuevas de 2013 ao longe das paredes do estudio lesma. (Nota no encarte do disco *É Pisco Férias*, Chimi Churris, 2013)

Sabemos que, ao contrário de um estúdio profissional, os primeiros registros de música lo-fi foram gravados em garagens, quartos e/ou porões das casas dos músicos. Sabemos também que foi só com o advento das tecnologias de gravação de áudio portáteis que foi possível que esses músicos pudessem gravar e distribuir sua obra, de modo artesanal, e que a qualidade precária e sucateada dessas gravações é que lhes rendeu o pejorativo adjetivo de ‘lo-fi’. Mas é preciso salientar que, do mesmo modo que tais aparelhos afectam e modulam a paisagem sonora da canção, perdendo sua característica discreta ao evidenciarem-se em forma de imagem sonora, as condições pessoais, sociais e até mesmo existenciais dos músicos que estamos aqui estudando também se manifestam nas paisagens sonoras. E não apenas através da letra da música ou do modo como o artista utiliza sua voz como instrumento performático. Isso ocorre também através de uma intrincada rede de agenciamentos. Focaremos em três territórios de significação através dos quais tais condições são melhor

expressas: amadorismo, autenticidade e espiritualidade. Parece-nos necessário desenvolver um mapa de relações nas quais um produto fonográfico possa ser entendido como lo-fi, e que incorpore não apenas a precariedade técnica, mas também amadorismo, letras infantis, limitações virtuosísticas, autenticidade, *do it yourself*, espiritualidade, cultura pop, reclusão, relações familiares, amor, diversão, preguiça e assim por diante, e então perceber como elas se relacionam umas com as outras. Assim, o propósito não seria desenvolver uma genealogia do amadorismo, da autenticidade ou da espiritualidade do LO-FI, mas construir essa rede, criar um mapa dessas condições extratecnológicas que enformam o LO-FI como tal.

Tanto para Jameson como para Deleuze e Guattari, mapas não são representações estáticas, mas ferramentas para negociar e intervir no espaço social. Um mapa não apenas replica a forma de um território; ele *modula e trabalha sobre* o território (SHAVIRO, 2010, p. 7, tradução nossa⁹⁷).

Entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980, gravar em casa e em fita cassete, do ponto de vista dos músicos, não era um capricho tecnicista. Para muitos artistas sem selo, era o único modo de poder produzir e distribuir. Novos processos para se obter sucesso e se tornar ícone da música surgiram. Daniel Johnston gravou dezenas de álbuns em fita cassete, no porão de casa, e distribuiu a quem ele encontrava na rua; o trio Beat Happening criou um selo próprio, a K Records, e fazia todos os processos à mão, imprimindo as capas de álbuns em fotocopiadoras e duplicando as fitas cassete em aparelhos de som domésticos. Curiosamente, era comum, também, que as canções resultantes de determinada combinação fossem curtas em tempo, com letras infantis ou obscuras, e simplificadas em termos estruturais, harmônicos, melódicos e rítmicos.

Daniel Johnston compôs uma canção em homenagem a Gasparzinho, o fantasma da camarada (*Yip / Jump Music*, 1983):

He was smiling through his own personal hell	Ele estava rindo de sua própria desgraça
Dropped his last dime down a wishing well	Jogou sua última moeda em uma fonte dos desejos
But he was hoping too close	Mas ele desejou muito próximo
And then he fell	E aí ele caiu
Now he's Casper the friendly ghost	Agora ele é Gasparzinho, o fantasma camarada

Em *Our Secret* (Beat Happening, 1985), Beat Happening conta uma história de amor que beira a infantilidade:

97 For Jameson and Deleuze and Guattari alike, maps are not static representations, but tools for negotiating, and intervening in, social space. A map does not just replicate the shape of a territory; rather, it actively *inflects* and *works over* that territory.

I was walking in our town	Eu estava passeando por nossa cidade
I was walking through the store	Eu passeava pela loja
I saw a pretty girl	Eu vi uma garota bonita
She held open the door	Ela segurou a porta aberta
I said "I like you"	Eu disse "Eu gosto de você"
She said that she liked me	Ela disse que gostou de mim
And we could be friends	E podíamos ser amigos
In our special stupid way	Do nosso jeito especialmente estúpido

Esse cenário, para aficcionados do estilo, gera uma música mais ‘pura’, mais direta, pois há menos intermediários entre a concepção do artista e a escuta da canção. Além disso, o artista é responsável por quase todas as instâncias do processo criativo: é o produtor executivo; desenha as capas do álbum; imprime; grava; mixa; masteriza; distribui; e organiza sua própria turnê.

Dentro dessa lógica, a concepção do que seja lo-fi para vários músicos, fãs e especialistas implica entender suas canções como mais autênticas que um produto *mainstream* por causa da participação do artista em todas as partes do desenvolvimento. “Na busca por ‘pureza’, Beat Happening reduz o rock aos seus mais elementares rudimentos, as mudanças de acordes são quase que misticamente estúpidas [...]” (Reynolds in AZERRAD, 2001, p. 478-479, tradução nossa⁹⁸). Simon Reynolds, ao falar da mesma banda, acaba por revelar mais pontos que nos ajudam a pensar o lo-fi:

[...] Beat Happening usa a incompetência como um trampolim para a glória. Eles não têm um kit de bateria apropriado, com frequência aparentam bater em *coisas* que estejam à mão [...] E o modo como eles vêm sendo gravados captura os sons da música *sendo feita* – o rangido das cordas e palhetas, o murmuro da percussão. As vozes são tremidas, às vezes elas falham. Meu amigo Chris diz que esse tipo de coisa é importante porque quando você pode *ouvir* o grupo brigando com os instrumentos que eles ainda não dominam, quando você pode ouvir a *concentração*, você sabe que eles se importam. Fluência significa menos sensibilidade, por ser o resultado do ato de ensaiar. (2011a, p. 24, tradução nossa⁹⁹)

Por causa da cultura do cassete que crescia na década de 1980, logo todas as bandas do mesmo selo do Beat Happening, a K Records, começaram a ser identificadas com a cena lo-fi.

Ironicamente, só o primeiro álbum do Beat Happening tinha áudio de baixa fidelidade: o termo se refere a performances relaxadas tanto quanto à imperfeição

98 In search of ‘purity,’ Beat Happening reduce rock to its barest rudiments, chord changes almost mystically asinine,” Reynolds continued. “Beat Happening know that the deep moments in our lives don’t extract profundities from us; rather, it is clichés that are endless, involuntary spew of the lover’s discourse.”

99 [...] Beat Happening use incompetence as a springboard to glory. They don’t have a proper drum set, often appear to be hitting *things* that come to hand, and so have the shuffling, faltering beat of Jesus and Mary Chain or Shop Assistants. And the way they’ve been recorded captures the sounds of the music being *made* – the creak of the strings and plectrum, the rustle of percussive. Voices are creased, sometimes they fail. My friend Chris says this sort of thing is important because when you can *hear* the group struggling with instruments they’ve yet to master, when you can hear the *concentration*, you know they care. Fluency means less feeling, because it’s the result of rehearsal.

sônica. De qualquer forma, o *indie underground* mais uma vez tornou uma condição em uma virtude – “lo-fi” significava autenticidade. (AZERRAD, 2001, p. 481, tradução nossa¹⁰⁰)

Embora eles não fossem virtuosos, tinham plena consciência do que estavam fazendo, como a reação deles diante de um problema técnico durante um show em 1989 demonstra:

Perto do fim, o amplificador de Lunsford falhou. A maioria das bandas teriam parado com o show para lidar com o problema, mas Johnston e Lewis simplesmente seguiram até o fim da canção, apenas voz e bateria, como se nada estivesse errado. “Eles não iam parar para consertar o amplificador e arruinar o momento”, declarou Pavitt. “Esse gesto lo-fi de não dar a mínima para o que houve com a guitarra ou com o som, mas estar completamente envolvido com o momento foi verdadeiramente punk rock” (AZERRAD, 2001 p. 483, tradução nossa¹⁰¹)

Percebe-se que, logo de saída, nos primeiros agenciamentos de baixa definição dessa cena, arrebatamentos de seu significado já ocorrem. O termo se autonomiza de questões tecnológicas e passa a determinar práticas e performances dos músicos. Os territórios também se ressignificam: no caso do amadorismo, o mote *DIY* vira *DIN – Do It Now*, e se estende para além da antivirtuose. Ser amador, agora, também é produzir incessantemente. Muitos registros do Beat Happening são ensaios, canções inventadas na hora. É claro que para se obter tamanha agilidade, é preciso ignorar o fato de que ruídos dos aparelhos, de microfones baratos, da edição apressada, acabarão por se tornar parte da paisagem sonora. Mas esses artistas procuram fazer com que essa situação jogue a favor deles, através de um discurso construído socialmente: o de que o que é feito de modo espontâneo, amador, primitivo, que dá a ver o processo de criação, é mais autêntico. Autenticidade não é mais um selo outorgado por críticos e especialistas, mas um discurso proferido pelas próprias bandas, num esforço minoritário de enfrentar a plasticidade do *mainstream*.

No documentário *It might get loud* (Davis Guggenheim, 2008), Jack White, então membro da dupla The White Stripes, fala sobre sua música preferida, *Grinnin’ in your face*, de Son House. Gravada em 1965, consiste no blueseiro cantando *a capella* e batendo palmas. White diz que, quando ouviu a música pela primeira vez, nunca imaginou que alguém pudesse tocar uma música tão potente apenas cantando e batendo palmas. Nas palavras do próprio White: “um homem contra o mundo inteiro”!

100 Ironically, only Beat Happening’s first album actually had low audio fidelity; the term actually referred to wobbly performances as much as sonic imperfections. But at any rate, the indie underground had once again turned a liability into a virtue – “lo-fi” signified authenticity.

101 Near the end Lunsford’s amp conked out. Most bands would have stopped the show to deal with the problem, but Johnson and Lewis simply plowed through the remainder of the song, just voice and drums, as if nothing was wrong. “They weren’t about to stop and play with the amp for ten minutes and ruin the momentum of the show,” Pavitt says. “That lo-fi gesture of not giving a fuck about the guitar or the sound but being fully in the moment was true punk rock.”

Estaria White em busca de autenticidade? Desde os primeiros discos de sua dupla, The White Stripes, entre 1999 e 2003, o guitarrista preferia gravar com equipamentos analógicos e antigos, deixando transparecer os sons produzidos pelos aparelhos de gravação. Mais recentemente, seu último disco solo (*Lazaretto*, 2014), não só foi novamente gravado todo em fita analógica, mas também foi prensado com o mínimo de compressão possível. Nesse tipo de processo, podemos ensaiar dizer que o objetivo seria produzir gravações cruas, que soem espontâneas e como se estivéssemos ouvindo a banda tocar ao vivo, com todas as falhas passíveis de ocorrer.

Outro exemplo que reforça essa ideia é o ponto de vista do músico Billy Childish.

Para Childish, a essência do rock and roll é a performance ao vivo, então a função da gravação é capturar isso da melhor forma possível. ‘Se você ouve aquele solo de guitarra em *You Really Got Me* do Kinks, parece que vai desmoronar. Que algo vai dar errado. Ela é viva e vital e descontrolada e desenfreada. Tem muita humanidade e espírito nela. Assim como boa parte do rock and roll, do blues e do punk rock tinham no começo. (REYNOLDS, 2011b, p. 269, tradução nossa¹⁰²)

Então, assim como White, Childish também busca por espiritualidade na arte. Como um antimodernista, ele acredita na verdadeira expressão da alma. Mas ele também acredita na agência dos objetos, o que é curioso, pois, embora ele fale com frequência sobre corpo e alma, ele não separa o mundo em sujeitos e objetos:

‘Eles chamam o que nós fazemos de lo-fi. Eu deveria ter comprado essa ideia porque eu lancei álbuns que foram gravados em cassete. Mas isso é apenas ignorante, é como dizer que eu sou um homem das cavernas porque eu faço desenhos com carvão. O que eu faço é aceitar a limitação do carvão, porque a limitação é a minha liberdade, e eu sei que o carvão é a melhor coisa para desenhar, porque o carvão *adora desenhar*.’ (Childish in REYNOLDS, 2011b, p. 270-271, tradução nossa¹⁰³)

Jack White também reconhece a agência desses objetos. Ele tem gosto por tentar domar guitarras baratas, desreguladas, brigar com elas em um esforço por tentar fazê-las soar bem. Um procedimento que compositores do movimento *no-wave* de Nova Iorque (como Glenn Branca e os membros do Sonic Youth, Lee Ranaldo e Thurston Moore) também estavam fazendo, às vezes resultando em dedos sangrando (cf. AZERRAD, 2001, p. 235-

102 For Childish, the essence of rock’n’roll is live performance, so the job of recording is to capture that as much as possible. ‘If you listen to the guitar solo in The Kinks’ “You Really Got Me”, it sounds like it’s going to fall apart. It might go wrong. It’s alive and vital and uncontrolled and unbridled. It’s got a huge amount of humanity and spirit in it. As did a lot of early rock’n’roll, a lot of early blues, a lot of early punk rock.’

103 ‘They call what we do lo-fi. I’m supposed to have bought into all of that because I’ve released albums that were recorded onto cassette. But that’s just ignorance, like saying I’m a caveman because I do drawings with charcoal. What I do is embrace that charcoal limitation, because the limitation is my freedom, and I know that charcoal is the best thing for drawing, because the charcoal *loves to draw*.’

236). Também poderíamos lembrar como Kurt Cobain costumava lidar violentamente com guitarras Fender Stratocasters de segunda linha no final dos concertos, jogando-as contra os alto-falantes, pisando nelas, esfregando as cordas contra o chão até a guitarra inteira partir-se em pedaços, um procedimento que fez com que ele se machucasse diversas vezes.

Limitações técnicas e materiais, em conjunto com esforço corporal, têm papéis importantes na valoração da música lo-fi como autêntica. Isso não se dá apenas na performance ao vivo, mas também na gravada. Como Marshall declara, a música gravada tomou o lugar da performance ao vivo: “a indústria musical, através de suas estrelas, construiu dois níveis, às vezes contraditórios, de ‘real’ e autêntico. A gravação se tornou a verdadeira representação da música; o concerto se tornou a reprodução fiel da ‘autêntica’ música gravada” (2006, p. 198, tradução nossa¹⁰⁴). Se seguirmos esse conceito, de que a gravação é que é a verdadeira representação da canção, nós temos, agora, um ponto de entrada para entender como a autenticidade é construída nas gravações lo-fi.

Daniel Johnston e Beat Happening também parecem beneficiar-se das possibilidades e da limitação dos aparelhos que utilizam. 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 mais capazes de recuperar a espiritualidade da música, e é na obra de Johnston onde isso fica mais evidente.

Você é um servo inútil! O que você contribui? Bem, Dan, nós contribuimos dez por cento de nossos ganhos. E nós trabalhamos duro por nossos ganhos. Nós não somos inúteis. Mesmo se você ganhasse dinheiro você não contribui [sic] para Deus. Você sai de casa e compra um monte de lixo. E você ama que seja assim. (‘And You Love It’, Don’t Be Scared, 1982, tradução nossa¹⁰⁵)

Esse foi um sermão que a mãe de Daniel lhe passou. O músico tinha o costume de colocar o toca-fitas para gravar, secretamente, enquanto as pessoas interagiam com ele. Sua mãe frequentemente o pressionava a parar de consumir profanidades (no seu caso, HQs e música pop), até mesmo quando ele já era adulto. Mesmo assim, o porão da casa de sua família cristã fora transformado em um estúdio de arte onde ele criou centenas de canções e

104 The music industry, through its stars, has constructed two sometimes contradictory levels of the ‘real’ and authentic. The recording has become the true representation of the music; the concert has become the faithful reproduction of the ‘authentic’ recorded music.

105 You are an unprofitable servant! What do you contribute? Well, Dan, we’re contributing ten percent of our earnings. And we are working hard for our earnings. We aren’t unprofitable. Even if you earned money you won’t contribute to God. You’ll just run out and buy a bunch of rubbish. And you love it that way.

desenhos que o levariam para o estrelato *outsider*. Performances na MTV, músicos famosos interpretando suas canções, como Beck, Karen O, Tom Waits, Calvin Johnson e Lana Del Rey, e bandas como Beach House, Death Cab For Cutie, Teenage Fanclub, Mercury Rev e Flaming Lips, sem mencionar a admiração de Kurt Cobain, que costumava vestir uma camiseta estampada com a capa do seu disco mais famoso, *Hi, How Are You*.

Nas gravações de Daniel, podemos ouvir o chiado característico da fita cassete, bem como edições e cortes grosseiros, sem mencionar instrumentos desafinados e a própria voz dele saindo do tom frequentemente. E como apresentamos acima, suas letras são de um conteúdo *naïve*, infantil: falam sobre amores não correspondidos, super-heróis e personagens de desenho animado.

No que concerne à falta de virtuosismo e à precariedade técnica, ele foi enquadrado por críticos musicais e entusiastas do *underground* como um artista lo-fi. Queremos aqui propor outra abordagem: não é apenas sua música que pode ser entendida como lo-fi, mas sua vida. Ele é o tipo de pessoa que, envolvida por objetos de baixa definição (as fitas cassete reutilizadas, os *4-tracks*, os instrumentos musicais de segunda mão, as HQs), transmuta sua vida para um *modo de ser* LO-FI.

Como exibido no documentário *The Devil And Daniel Johnston* (Jeff Feuerzeig, 2005), desde criança o artista amava cultura pop e, acima de tudo, produzir objetos pop. Quando adolescente, fez um vídeo caseiro em que atuava fazendo ambos os papéis de si mesmo e de sua mãe, a última gritando o tempo todo e o obrigando a sair da cama, a se arrumar, a fazer o dever de casa e assim por diante, enquanto o primeiro enfrenta todas as atividades com muita preguiça, desejando ficar o dia inteiro na cama.

Como se estivesse preso para sempre em sua infância, seus discos (gravados a partir dos seus 19 anos) soam como se o processo de gravação fosse pura diversão, como alguém trabalhando, mas relaxando, sem se preocupar em capturar os sons da melhor forma possível. Em *Don't let the sun go down on your grievances* (1983), Daniel grita em partes instrumentais “*everybody! sing it! woo-hoo!*” (“todo mundo! cantem! *woo-hoo!*”), como se estivesse performizando para uma multidão de fãs.

Há também a sua relação com Laura, a bibliotecária pela qual ele se apaixonou durante seu período em uma escola de artes. Johnston logo descobriu que ela tinha um namorado e que esse homem era um coveiro. O músico então fantasia em *Grievances* (1980-1981) sobre isso, imaginando que tudo o que sobrou para ele foi abrir o caixão e rastejar para dentro.

Onde o LO-FI avança nesse sentido é, novamente, ao ultrapassar o determinismo

tecnológico. Além desses ruídos, nos cassetes de Daniel Johnston, nas transições entre canções, há registros os mais variados que vão compondo, topologicamente, a biografia de um artista em constante crise com sua própria existência: podemos ouvir sua mãe dando-lhe uma bronca; Daniel pedindo a Laura, seu amor platônico, para declarar, diante do gravador portátil, “eu te amo, Daniel”; conversas por telefone com amigos; e muito mais. A obra de Daniel não pode ser fruída linearmente. Às vezes, ele retoma temas, grava novamente uma mesma canção ou estabelece relações entre os personagens das canções e de suas HQ’s. Sua obra precisa ser cartografada, muito mais do que catalogada, para que se encontrem essas relações. Isso acontece, principalmente, porque as manifestações sempre são difíceis de entender, são embaçadas, misturadas. Observando os títulos de suas canções, percebemos que o artista está na busca por purificação (*Don’t let the sun go down on your greivances*), amor (*True love will find you in the end*), esperança (*Lord, give me hope / For the road I walk upon*), fama e glória (*Everybody wanted to be the Beatles / And I really wanted to be like him / But he died*), conforto (*I am a baby in my universe, I’ll live forever*) e sanidade (*I’m moving on. I’m getting out. I killed the monster*). Em sua busca autoral por paz espiritual, ele vai deixando para trás um território caótico de agenciamentos que são arrebatados pelos conflitos. A questão é que, também nas letras de suas canções, Johnston parece não conseguir resolver ou superar esses seus problemas (*Get yourself together or just fall apart; Impossible love, I can’t get to you; I’m a sorry entertainer*). Ele nunca aprendeu a tocar a guitarra ‘adequadamente’; não segue o ritmo de sua própria música; nunca teve um relacionamento estável; sucumbe com frequência às ‘tentações’. O choque entre as canções de Daniel e o que estava pré-gravado na fita cria agenciamentos de baixa definição: elas são dúbias, incontrolláveis, acidentes que acontecem através do choque entre os regimes de signos e de corpos lo-fi com os de Daniel, e que desenvolvem estados de alta intensidade de afecção.

Na virada do milênio, com o advento do computador pessoal, a baixa definição encontrou outros modos para se manifestar. O PortaStudio cedeu lugar para *softwares* de edição de áudio. E, ainda assim, apesar de todo o discurso de asepsia sônica que o digital estaria concedendo à música desde a popularização do CD, o LO-FI segue agenciando arrebatamentos nas tendências à alta definição promovidas pela indústria da música pop.

Em 2006, um jovem de 16 anos, de Porto Alegre, gravou sozinho um disco inteiro em casa. Seus pais mal desconfiavam, mas os sons saídos de seu quarto incluíam *covers* de artistas como Radiohead e até mesmo parcerias com músicos de fora do Brasil. Vinícius era um garoto tímido, mas tinha amigos ‘a distância’: pessoas com quem conversava pela web, onde divulgou algumas de suas músicas em um fórum online. Pessoas do mundo todo

baixaram os arquivos MP3 e comentaram, fazendo grandes elogios. De repente, um pedido de socorro – “por favor, alguém fale coisas boas de minhas músicas antes que eu me mate” –, que talvez tenha sido lido como uma piada sarcástica, passa batido devido ao humor negro característico do autor das canções. Seria seu último *post* nesse fórum. Certo dia, seus pais saíram de casa para que Vinícius organizasse um suposto churrasco com amigos no apartamento em que morava. Quando voltaram, já era tarde demais. A porta do banheiro trancada, um bilhete e um CD-R com algumas de suas músicas foram o seu legado. Na capa, seu rosto e a palavra *Yoñlu* davam forma a um músico que seus pais não conheciam. O método para cometer suicídio foi encontrado na web e o processo todo foi narrado em um fórum online pelo próprio Vinícius.

Quase uma década depois, também em Porto Alegre, surge um conjunto chamado Chimi Churris, cujos membros se conheceram na universidade. Sem muita pretensão, fizeram algumas *jam sessions* e logo estavam gravando *singles*. Seu álbum de estreia, *É pisco férias* (2013), foi todo produzido pela banda. Por não dominarem *softwares* de edição de áudio, gravaram e editaram todas as canções no Adobe Premiere, *software* voltado para a edição de vídeo. Não foram usados microfones profissionais.

Ambos esses casos atualizam para a cultura digital os artistas previamente mencionados. Assim como Daniel Johnston, Yoñlu recheia os intervalos entre músicas com monólogos, ruídos do ambiente, mas também incorpora o uso de arquivos sonoros, uma prática largamente empregada na cultura da web: “*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado?*”, irrompe Caetano Veloso em seu histórico discurso após performance em Festival de Música Brasileira nos anos 1960, agora ressignificado, fazendo a metacrítica de um disco produzido por um *outsider*, residente de uma cidade provinciana no sul do Brasil.

Através de um discurso implícito de amorismo e autenticidade, Yoñlu repete Daniel Johnston, reterritorializa-o em um outro contexto. O jovem prodígio reafirma a ideia do gênio exilado em seu universo particular, com dificuldade para se adaptar socialmente, e que se expressa intensamente em sua música. A condição amadora, não mais aquela do início do lo-fi, mas já atravessada pelo *Do It Now* do Beat Happening, pela produção incessante de Daniel Johnston, bem como a ideia de autenticidade e de espiritualidade é o que potencializa e condiciona a obra de Yoñlu. Esse tipo de artista seria inconcebível por um estúdio. O computador pessoal, os *softwares* de *multitracking*, os microfones compactos permitiram que o músico amador dos anos 1980 e 1990 migrasse da garagem ou do quarto para o exílio de

seus fones de ouvido nos anos 2000 e 2010.

Propagada pela web, essa não é mais uma cena local, não surge de uma cidade para então espalhar-se, como ‘o *grunge* de Seattle’, o ‘punk de Londres’ ou o ‘pós-punk de Nova Iorque’. O lo-fi dos anos 2000 é uma cena mundial, agora também denominado *bedroom pop*:

O termo “lo-fi” ou “*bedroom pop*” (pop de quarto de dormir) foi usado por um grupo de bandas que eram, de acordo com os próprios músicos, ainda que musicalmente muito diferentes entre si, conectadas por características estéticas, uma “atitude” e práticas compartilhadas – são bandas formadas por jovens que usam a plataforma de compartilhamento online Bandcamp para publicar suas canções gravadas em casa. (BARNA, 2015, p. 1, tradução nossa¹⁰⁶)

A música gravada no quarto e através do computador pessoal também é chamada de *headphone music*. *Headphone* porque os músicos, exceto quando cantam, podem gravar os instrumentos silenciosamente, sem precisar amplificá-los. Guitarras, baixos e teclados podem ser plugados diretamente na placa de áudio, e baterias eletrônicas podem ser compostas em *softwares*. Com exceção do próprio compositor, ninguém precisa ouvir a música que ele está compondo. O termo *headphone music*, portanto, é utilizado não só porque os músicos compõem utilizando-o ao invés de alto-falantes, mas também porque o equipamento é a metáfora para o autoexílio criado pelos músicos, trocando uma possível rede de colegas músicos, que poderiam ensaiar as canções para em seguida registrá-las em um estúdio, pela rede telemática, que lhes apresenta *softwares* e plataformas de divulgação online. O quarto “[...] provém segurança dos olhares controladores e constrangedores, onde cometer *erros*, [...] essencial para o desenvolvimento individual e para o aprendizado, é permitido” (BARNA, 2015, p. 10, tradução nossa¹⁰⁷).

Já a Chimi Churris também repete Daniel Johnston no que concerne ao desajuste, ao afastamento de uma produção de música ‘chiclete’, mas são as práticas do Beat Happening que parecem exercer reterritorialização mais potente. Os membros da Chimi Churris, mais do que músicos, são artistas multimídia, praticam fotografia, vídeo, organizam festas, moram juntos, estabelecem contatos com outros artistas, participam de Bienais de arte, escrevem em *blogs*, postam fotos em *Tumblrs*¹⁰⁸, e é assim que eles criaram uma pequena cena em Porto

106 The term “lo-fi” or “bedroom pop” (*hálószobapop*) music was used for a group of bands that were, according to the musicians themselves, musically very different from each other, but still linked through aesthetic characteristics, an “attitude,” and shared practice – bands consisting of young people that typically used online music sharing platform Bandcamp to upload home-made music.

107 [...] the bedroom, to which we may refer through the famous metaphor offered by Virginia Woolf (1992), provides security away from the limiting, controlling gaze, where making *mistakes* [...] so essential for individual development and learning, is also allowed.

108 <<http://ovosellamas.tumblr.com/>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

Alegre com rodas de violão, canções que às vezes parecem mantras, psicodelia e a construção de uma vivência infantil na metrópole.

Há um esforço da parte da Chimi Churris de criar uma espiritualidade comum entre seus membros, amigos e fãs que em conjunto compõem a cena: os mantras são entoados para desligar a atenção, para desconstruir uma narrativa linear e racional na música. O Beat Happening fazia o mesmo através de canções muito curtas e com refrões cativantes, mas simplórios e repetitivos.

Assim, há uma complexa rede de agenciamentos: de um lado (compondo agenciamentos coletivos de enunciação), o amadorismo, a autenticidade e o espiritualismo. De outro (compondo agenciamentos maquínicos do desejo), os artistas munidos de aparelhos sucateados, obsoletos ou *freewares*. As relações que ocorrem entre esses territórios não só atualizam a função dos aparelhos, a obra dos artistas, e a conceituação do amadorismo, autenticidade e espiritualismo (lados reterritorializados), como também atualizam as formalizações possíveis do LO-FI nas paisagens sonoras das fonografias estudadas e sua capacidade de arrebatam corpos que delas se aproximam, a saber: o artista, o ouvinte, as mídias sonoras, as culturas, os gêneros... (picos de desterritorialização).

O que é notável na obra de Daniel, e que parece estender-se nas obras de Beat Happening, Yoñlu e Chimi Churris, é o uso de fitas cassete e equipamentos amadores como um reflexo da vida reclusa, do autodidatismo, de um circuito independente e/ou de condições financeiras. Nenhuma das bandas e artistas são *punks* no sentido estrito da palavra (Daniel, por exemplo, morou quase a vida toda na casa dos pais, que o alimentam, vestem-no, controlam seus remédios e são seus produtores¹⁰⁹), tampouco desejavam enfrentar grandes selos fonográficos. A meta de todos sempre foi a de produzir sem parar. Como a Pantera Cor-de-rosa, que

[...] nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a devir ela mesma imperceptível, ela mesma assignificante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga, levando até o fim sua “evolução paralela” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 28).

No caso de Daniel Johnston, mesmo quando suas canções são executadas por diferentes artistas, ou quando ele é gravado com tecnologia de ponta, algum aspecto de baixa definição persiste. E não é, agora, o chiado da fita, as distorções e todos esses aspectos técnicos, mas a baixa definição como um modo de ser. Os agenciamentos afectivos que Daniel constrói em suas gravações se expandem rizomaticamente nas interpretações dos

109 Sua mãe, Mabel Ruth Voyles Johnston, faleceu em 2010, mas Daniel ainda mora com seu pai, Bill.

outros artistas, ou em seus próprios registros hi-fi (como tem ocorrido recentemente). Afinal, quem mais além de Daniel escreveria algo como “*I used to be happy / I can’t remember those days / But I sold my freedom / For free room and board / Like a monkey in a zoo*”? Há um *devir-Johnston* que atravessa tudo, como a tinta da Pantera Cor-de-rosa. É importante refletir sobre todas essas relações que atravessam uma gravação:

Estudar tecnologias em qualquer sentido significativo requer um senso apurado de sua conexão com a prática humana, o habitat e o hábito. Requer atenção com a combinação dos campos culturais, sociais, e atividades físicas – o que outros autores chamaram de *redes* ou *agenciamentos* – através das quais tecnologias emergem e através das quais elas são parte. (STERNE, 2003, p. 8, tradução nossa¹¹⁰)

Como foi construído anteriormente, é fácil perceber como objetos são fundamentais na obra de Daniel Johnston, assim como na de outros artistas como Childish e seu ‘carvão que ama desenhar’. Mas, considerando o ponto de vista que estamos propondo, não interessa aqui como os artistas se apropriam desses objetos, mas como tais objetos (até mesmo o corpo do artista como um objeto) se relacionam uns com os outros, construindo essa rede. Com tal perspectiva, podemos desenvolver uma diferente abordagem para a questão da autenticidade na música *underground*.

Chua (1999, p. 21) diz que o mundo pré-moderno era uma totalidade encantada, o qual era desencantado através da ciência moderna e seu princípio basilar, que é o de dividir. No mesmo período do início da modernidade, o conceito de música absoluta era desenvolvido, de modo a segregar o que era música do que não era.

A música absoluta discrimina. De fato, ela se define por exclusão. A categoria do ‘extramusical’ foi inventada no século XIX como o extremo oposto do ‘puramente musical’. Mas essa oposição binária é apenas uma tática designada para ser entendida como verdade – como se tais categorias de fato existissem. (CHUA, 1999, p. 4, tradução nossa¹¹¹)

Então, por um bom tempo, somente sons organizados que eram passíveis de ser transcritos para uma partitura eram entendidos como música (para olhos e ouvidos ocidentais). Isso desencantou o mundo musical porque tirou os poderes mágicos, rituais e/ou religiosos de performances ao vivo e o transformou em linguagem escrita, matemática. Embora o principal objetivo da música fosse *ouvi-la*, se você pudesse *vê-la* (escrita em uma

110 To study technologies in any meaningful sense requires a rich sense of their connection with human practice, habitat, and habit. It requires attention to the fields of combined cultural, social, and physical activity—what other authors have called *networks* or *assemblages*—from which technologies emerge and of which they are a part.

111 Absolute music therefore discriminates. Indeed, it defines itself by exclusion. The category of the ‘extra-musical’ was invented in the nineteenth century as the negative other of the ‘purely musical’. But this binary opposition is only a tactic designed to be mistaken as truth – as if such categories actually existed.

partitura), só então ela seria música autêntica.

Durante o século XX, compositores eruditos se esforçaram para quebrar esse paradigma, mas, mesmo assim, no plano do discurso sobre música, diversas dicotomias persistem. Por um lado, elas servem para simplificar a conceituação de eventos sonoros, mas, por outro, acabam por fechar o sistema musical, dificultando que ele absorva textos alossemióticos.

Se Daniel se perde no andamento da música, canta e toca desafinado, e expurga seus demônios através de suas canções, procurando purificação espiritual, então ele certamente não dialoga com a dicotomia moderna. Fãs e críticos de seu trabalho tampouco o fazem. Eles usam a palavra ‘autêntica’ como o extremo oposto: Johnston estaria, assim, provendo um reencantamento da música para um mundo secular e científico, cujo positivismo tornou a música ‘séria’ e a destituiu de seus poderes místicos. Daniel, Beat Happening, Yoñlu e Chimi Churris trazem de volta a espiritualidade ritualística da música.

Então, a autenticidade é um valor que é construído, e em ambos os casos ainda é baseado na divisão (o que é autêntico e o que é falso). De todo modo, o que é importante aqui não é entender o que é autêntico, e sim porque é importante para quem ouve lo-fi entender o estilo como mais autêntico. A resposta parece estar não apenas na necessidade de criar uma resistência às grandes gravadoras que preferem reduzir a quantidade de artistas, de modo a trabalhar com poucos músicos bem conhecidos mundialmente, mas também nessa rede de afectos reencantados. É um desejo pós-capitalista de ouvir a música como era antes das grandes corporações, como na obra de Son House.

Esses agenciamentos se embaçam e mascaram uns aos outros, produzindo não só uma paisagem sonora de baixa definição, mas também um modo de ser de baixa definição. Se nenhum desses agenciamentos é resolvido, eles se mantêm em um enroscado rizoma de baixa definição: a música de Daniel não define nenhum de seus motivos repetitivos, e estão sempre mudando. A *forma* de sua música *deforma* tais agenciamentos, como acordes de guitarra distorcidos a ponto de perder sua afinação (e definição). É isto o que queremos dizer com baixa definição: é algo *entre* todos esses agenciamentos e que está sempre mudando. É fazer um esforço enorme para soar bem contra todas as limitações, e, como resultado, definitivamente não soar corretamente, especialmente para ouvidos conservadores (aqueles que estão em busca da música absoluta). É sobre fracassar, folgar as bordas e as definições de todos os elementos da paisagem sonora. É por isso que muitos pesquisadores vêm estudando afecto.

Pesquisadores interessados por afe[c]to no som e na música têm a tarefa de tentar entender como diferentes modelos de agência e não agência, de consciência, de pré-consciência e de pós-consciência são entendidos em relação ao som. Um modo de começar a fazer isso [...] é pensar som e música como oferecendo modos de *manifestar* afe[c]to [...]. (THOMPSON; BIDDLE, 2013, p. 16, tradução nossa¹¹²)

É através do afecto que os agenciamentos musicais de Johnston se diferenciam de si, arrebatando o território do determinismo tecnológico de modo a construir esse complexo e rizomático campo reencantado de autenticidade lo-fi. Isso não compete apenas ao trabalho de artistas como Daniel Johnston, Jack White, Billy Childish, Beat Happening, Guided By Voices, Yoñlu e Chimi Churris, mas também à música que é distribuída por grandes gravadoras. Se o LO-FI deve ser entendido como um rizoma, então não há razão para mantê-lo em um *status* genealógico, inseparável da música *underground*. Como vimos no exemplo de Beat Happening, tão cedo o termo lo-fi foi definido, ele logo sofreu uma mutação em sua definição, de amadorismo e precariedade técnica para autenticidade; em seguida, com Daniel Johnston, de autenticidade para espiritualidade; e assim segue sempre mudando, sempre em uma zona de indiscernibilidade, nunca se assentando, nunca se resolvendo, nunca criando bordas.

A máquina abstrata LO-FI, ao manifestar-se nos territórios do amadorismo, da autenticidade e da espiritualidade, afecta cada um deles, faz com que eles se desterritorializem, criem novos possíveis, novas formalizações. Além disso, a própria máquina abstrata LO-FI afecta a si própria nesses agenciamentos.

O amadorismo, no lo-fi, partiu de um movimento de resistência às grandes gravadoras, de uma certa dependência de um aparato tecnológico simplificado e de uma paisagem sonora ruidosa para se opor ao *mainstream*. Ao longo do tempo e de conexões dialógicas entre o *underground* e o *mainstream*, o amadorismo se autonomiza dessa dicotomia. Se antes as músicas lo-fi eram amadoras, agora há, na música pop em geral, músicas que *soam* amadoras.

No caso da autenticidade, a precariedade e a espontaneidade sonora, a produção horizontalizada e a circulação das fitas desenvolveram, entre os fãs, a ideia de que registros caseiros eram mais autênticos do que os produzidos comercialmente. Em seguida, ser autêntico também passou a ter a ver com ‘não dar a mínima’ (*not give a fuck*) e com recusar verbas, limitar-se em termos de equipamento e de virtuosidade. Além disso, ser autêntico também tem a ver com formalizar na paisagem sonora os rastros da produção, da composição e dos aparelhos envolvidos. Se Daniel Johnston e Beat Happening eram autênticos porque se ouvia

112 No original: Affect-interested sound and music scholars are thus tasked with trying to understand how different models of agency and non-agency, of the conscious, the pre-conscious, and the post-conscious, are thinkable in relation to sound. One way to begin to do this [...] is to think sound and music as offering ways of *manifesting* affect [...].

o chiado do cassete, Yoñlu e Chimi Churris o são porque as texturas do digital (*clipping*, compressão...) transbordam suas canções.

A espiritualidade 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. Mas são valores que, do ponto de vista que aqui construímos, fazem produzir menos para a ideia de espiritualidade e transcendência, e mais para um juízo valorativo do amadorismo e da autenticidade, além de criar arrebatamentos nos regimes de signos imanentes aos agenciamentos de baixa definição.

Destacamos, aqui, um recorte na história da fonografia que privilegiou a compreensão de como surgiram máquinas de guerra *underground* nos anos 1980, principalmente através de Beat Happening e Daniel Johnston, e que são reterritorializadas na era digital, como vimos nos casos de Chimi Churris e Yoñlu. Tal movimento evidencia o processo de repetição da diferença: as máquinas de guerra sônicas de agora são semelhantes às de outrora, mas não chegam a compor uma forma cíclica, especialmente porque as máquinas da década de 1980 foram bem incorporadas pelo *mainstream*: de agenciamentos maquínicos do desejo, passam a servir como regime de signos institucionalizados (por exemplo, o chiado do cassete como mero ‘efeito especial’). Então, um discurso de autenticidade hoje em dia precisa responder e se diferenciar de um discurso da mesma ordem estabelecido há 30 anos. Gravar em fita cassete ou simular sua sonoridade através de *plugins* não irá mais efetuar agenciamentos de baixa definição (não há nada de lo-fi na fita cassete hoje em dia, portanto). No entanto, os artistas contemporâneos se veem na mesma condição de enfrentamento ao *mainstream*, e, portanto, criam novos amálgamas sociotécnicos, que desenvolvem novas máquinas sociotécnicas: daí surgem o *bedroom music*, a mixagem via *softwares* de edição audiovisual e assim por diante, mas que só se tornam potentes em termos de desterritorialização quando atravessam novamente os territórios privilegiados nos anos 1980: amadorismo, autenticidade e espiritualidade. Há um achatamento temporal nos processos comunicacionais desta linha de variação contínua (*exílios caseiros e o reencantamento da música pop*), pois ela encontra uma ponta de segmentação de si própria e precisa desterritorializá-la. É por isso que não podemos pensar o *mainstream* e o *underground* como opostos: não há dentro ou fora, acima ou abaixo, entrada ou saída, e sim uma intrincada rede de agenciamentos afectivos entre ambos.

3.4 IMAGENS SONORAS DA VIOLÊNCIA

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamorização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (BENTES, 2007, p. 249)

Queremos lidar, aqui, com exemplos muito distintos uns dos outros na história da fonografia, mas que expressem algum tipo de violência, seja para com o corpo do espectador, seja para com o corpo dos aparelhos. Trataremos, portanto, de violência física mesmo, embora seja importante salientar que é possível criar imagens sonoras da violência através da linguagem verbal. Como nosso foco está nas relações entre músicos e aparatos tecnológicos, interessa-nos reconhecer como os rompimentos de contrato dos modos tradicionais de usar aparelhos fonográficos e instrumentos musicais efetuarão agenciamentos de baixa definição na música pop, e como são posteriormente convertidos em uma gramática não logocêntrica.

Atritamentos entre corpos são o principal fundamento da fonografia. Foi assim que ela se tornou possível. A primeira imagem sonora fonográfica foi produzida por uma agulha que, irritada pela vibração de ar gerada pela voz de Edison, arranhou uma superfície de cera e nela inscreveu, em código, sua voz. Já havia ali ao menos dois movimentos violentos: o grito do inventor em direção ao seu aparelho e a pressão que esse grito exerceu sobre a mídia onde a imagem sonora de um grito foi impressa. Ainda falando de Edison, que ao longo da vida foi adquirindo surdez, o inventor descobriu que cravando os dentes na superfície de madeira ele conseguia não só ouvir através da vibração de todo o seu corpo (através da mordida ele se transforma em seu próprio alto-falante, amplificando o som para dentro de si mesmo), mas também reconhecer timbres e sonoridades que não eram percebidos pelos seus colegas engenheiros de som. Daí em diante, a experiência da audição fonográfica encontra uma série de paradoxos em que é a violência contra a técnica que vai expandir os horizontes sônicos da fonografia. Além disso, também queremos reconhecer o modo como estas imagens dialogam com o que há de mais conservador na música pop, em especial a estrutura tradicional de uma canção: introdução; verso; refrão; (solo); e a repetição desses blocos de duração. Nosso intuito é demonstrar como esses casos, muitos deles extremos, não tratam apenas de ruídezas e grosserias, e que, dos choques sônicos que eles instauram, os excessos produzidos acabam por rearranjá-los em direção à institucionalização.

São três os modos de violência que nos interessam aqui, e que participaram ativamente do desenvolvimento do rock como gênero musical: o ato de perfurar amplificadores visando à criação de timbres distorcidos; a destruição de instrumentos musicais durante performances; e a extensão extrema da duração de canções somada ao máximo de intensidade de volume e distorção. O desenvolvimento da música pop se confunde com o de algumas tecnologias, das quais, propomos aqui, a principal é a eletrificação de instrumentos musicais. É com a guitarra e o baixo elétricos, e mais tarde com o sintetizador, que o blues, o country, o gospel, o R&B e o jazz vão transformar-se tecnologicamente, abrindo caminhos e os cruzamentos de gênero mais inusitados possíveis (a eletroacústica erudita com o rock, por exemplo). Vejamos primeiro, portanto, alguns movimentos importantes na história do rock que institucionalizaram a guitarra distorcida como norma.

Assim como é difícil decidir qual foi a primeira música de qualquer gênero musical, encontram-se, em depoimentos, livros, biografias e matérias jornalísticas histórias as mais variadas que tentam definir qual foi a primeira música gravada a possuir guitarras distorcidas. Curiosamente, uma das gravações que mais recebe esse crédito é também a que é por muitos defendida como a primeira gravação de rock and roll. Em 1951, Jackie Brenston e sua banda estavam indo de carro a um estúdio para uma sessão de gravação. No meio do caminho, o amplificador de Willie Kizart caiu e o cone amplificador se despreendeu dentro da caixa de som. Esforços para mantê-lo estável, com pedaços de jornal, criaram acidentalmente um som distorcido. O guitarrista teria gostado do efeito e gravou a canção *Rocket 88* com esse timbre¹¹³. Em casos como esse, importa reconhecer que músicos estavam interessados não só em explorar, mas em ultrapassar os limites sônicos de seus equipamentos, de fazê-los funcionar fora do modo como foram desenhados para funcionar. Milner salienta que

[...] no exato momento em que a alta fidelidade estava avançando, uma nova música estava se desenvolvendo em torno de uma estética que valorizava a baixa fidelidade. Enquanto o mundo estava empolgando-se com a possibilidade de uma gravação “correta” o suficiente para que fosse indistinguível daquilo que foi registrado, uma nova geração, por escolha ou necessidade – e usualmente ambos –, estava aprendendo como gravar as coisas de forma “errada”. (2010, p. 150, tradução nossa¹¹⁴)

Mais tarde, em 1958, Link Wray também criaria um timbre – ainda mais distorcido –, dessa vez perfurando com um lápis o cone amplificador. *Rumble* foi o primeiro single lançado

113 Fonte: <<https://timbrostan.wordpress.com/tag/willie-kizart/>>. Acesso em: 29 dez. 2015.

114 [...] at the exactly moment that the high fidelity was ramping up, a new music was developing around an aesthetic that valued low fidelity. While the world was thrilling to the possibility of a recording that was so “correct” it was indistinguishable from that which is recorded, a new generation, out of either choice or necessity—and usually both—was learning how to record things “wrong”. (MILNER, 2010, p. 150)

com Wray usando esse amplificador. Em inglês, *rumble* pode significar um som grave e contínuo, como o ronco de uma Harley-Davidson, ou, ainda mais preocupante para os Estados Unidos dos anos 1950, uma briga entre gangues de rua. Por causa disso, foi a primeira música instrumental da história a ser banida de algumas rádios, tanto pelo título quanto pelas palhetadas e acordes sugestivos de Wray, que, conforme alguns radialistas defendiam, poderiam incitar delinquência juvenil¹¹⁵.

Numa história similar, em 1964, The Kinks lançaram *You Really Got Me*, cuja guitarra também possui uma sonoridade distorcida, desta vez causada propositalmente pelo guitarrista Dave Davies, que rasgou os cones do alto-falante de seu amplificador com uma lâmina de barbear, furando-o também diversas vezes com um alfinete, após tentativas frustradas de fazer o equipamento produzir uma sonoridade interessante pelas vias ‘normais’ (pelos botões de equalização). Essa história tem outra versão, contada pelo irmão de Dave, Roy. Este teria perfurado o amplificador com agulhas de crochê¹¹⁶. Para esta tese, pouco importa qual história é verdadeira, uma vez que nos interessam as imagens sonoras da violência geradas pelo registro fonográfico: quando ouvimos o *riff* de *You Really Got Me*, conseguimos imaginar o amplificador violentado em pleno funcionamento.

Parece que é intrínseca ao rock e, em seguida, à baixa definição a necessidade de confrontação, de violência, que pode ser não só através da postura ou de uma letra de música provocativa, mas também através de um ato de violência para com os equipamentos.

O rock and roll original, vale lembrar, era um invasor, abrindo caminho nas paradas de pop doentio e sedativo de meados da década de 1950. ‘Isto não é música, é barulho’ foi como muitos cumprimentaram o rock and roll, chocados com o volume alto e vulgaridade, seus gritos crus, vindos da garganta, e o delírio histérico do *non-sense* (o ‘Awopbopalooop’ de Little Richard), e acima de tudo a insistente e estridente percussão de um som que para muitos parecia ser ‘só batida’ e nada de melodia. (REYNOLDS, 2011a, p. xii, tradução nossa¹¹⁷)

Em outras experiências de audição, como é o caso da música pop, esse ‘ruído’ passa a ser outra coisa, passa a integrar o discurso, passa a ser considerado um sinal pelos seus espectadores.

A distorção heavy metal é ligada semioticamente com outras experiências de distorção, mas é somente em um momento histórico particular que a distorção

115 Fonte: <<http://www.rockabillyhall.com/linkwray.html>>. Acesso em: 29 dez. 2015.

116 Fonte: <<http://ultimateclassicrock.com/kinks-you-really-got-me-guitar/>>. Acesso em: 29 dez. 2015.

117 The original rock ‘n’ roll, it’s worth remembering, was an invader, bruising its way into the mid-fifties charts of sickly sedative pop. ‘That’s not music, that’s noise’ was how many greeted rock ‘n’ roll, aghast at its loudness and vulgarity, its raw-throated screaming and hysterical delirium of non-sense (Little Richard’s ‘Awopbopalooop’), and above all the stridently percussive insistence of a sound that to many seemed to be ‘all beat’ and no melody.

começou a ser percebida em termos de poder ao invés de falha, transgressão intencional ao invés de sobrecarga acidental – como música ao invés de barulho. (Walser, 1999 apud JANOTTI Jr., 2014, p. 85)

Ou seja, pela repetição dessa mesma prática, a distorção é institucionalizada pela música pop e se transforma em uma regra concreta. Logo, amplificadores viriam com ajustes de ganho para gerar um efeito de distorção, assim como pedais de efeito, modulando e distorcendo o sinal enviado pela guitarra via cabos elétricos para os amplificadores.

Uma vez que a distorção é absorvida pela música pop, novos modos de rompimento de contratos devem ser gerados. Para além da distorção, vale citar um evento da carreira de Bob Dylan ocorrido em 1963, no Newport Folk Festival. Sua performance fazia parte de sua primeira turnê usando guitarras elétricas no lugar dos violões das músicas folk. Por isso, foi chamado de Judas pela plateia, por se render ao rock, à moda ditada pelo *mainstream*. Dylan não se abalou e respondeu no microfone: “I don’t believe you. You’re a liar” (Eu não acredito em você. Você é um mentiroso.). Em seguida, virou-se para a banda e lhes ordenou: “Play it fucking loud!” (Toquem alto pra caralho!), provocando não somente uma confrontação dele e de sua banda com o público, mas propondo (ao menos em forma de discurso) que o rock precisa atingir um nível de massa sonora que incomode o espectador. É preciso que sua sonoridade seja irritante, vide os limites sonoros que o gênero extrapolou logo em seguida, com os impressionantes 126 decibéis¹¹⁸ do The Who em 1976¹¹⁹ e as sucessivas superações dessa marca por bandas como Manowar, KISS e Hanson.

Do mesmo modo, por vezes os instrumentos musicais (especialmente as guitarras) foram alvos de atos de violência da parte de seus executantes. Pete Townshend costumava quebrá-las no encerramento dos shows do The Who no final da década de 1960. Mas é com o Nirvana de Kurt Cobain (que também o fez inúmeras vezes no início dos anos 1990) que essa performance é imaginada fonograficamente, na música *Endless, Nameless*, lado B do single *Come As You Are* (1992). Pode até ser que ela não tenha sido gravada em estúdio com estes propósitos, mas ela foi, posteriormente, utilizada no momento final dos shows, na destruição dos equipamentos. Imagens sonoras da violência e que persistem violentas: seu objetivo não é resolver conflitos sônicos, mas instaurá-los.

Tais conflitos sônicos extravasam a noção de experiência sonora de diversas formas, fazem com que a noção de que a audição é isolada dos outros sentidos seja repensada: mesmo

118 Medida de referência para a intensidade de um som. Ele é logarítmico, então uma conversa, que varia em torno de 60db, tem quatro vezes menos amplitude sônica que uma motosserra, que chega a 100db. Um show de rock pode chegar a impressionantes 110db.

119 Fonte: <<http://www.gibson.com/news-lifestyle/features/en-us/spotlight-0531-2011.aspx>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

que ‘aprisionada’ em registro fonográfico, podemos imaginar não só a banda tocando ao vivo, como os equipamentos sendo destruídos. A performance registrada de Kurt Cobain tocando sua guitarra em *Endless, Nameless* lembra muito os sons que ele produzia ao danificar guitarras e amplificadores, soltando a tensão das cordas, tentando encontrar melodias apertando e soltando as tarrachas que as prendem ao corpo do instrumento, produzindo microfônias, fazendo soar falhas de contato elétrico. Enquanto isso, Dave Grohl, na bateria, e Krist Novoselic, no baixo, mantinham um andamento pesado e com variações de dinâmica. Na gravação, o baixo de Krist também está com as cordas desafinadas e graves. A bateria de Grohl, conforme a música vai chegando ao fim, vai simplificando-se, como se houvessem menos opções de peças para serem atacadas pelas baquetas. Ao vivo, Kurt e Krist costumavam derrubar os pratos da bateria no chão, empurrando os tripés com golpes executados com os braços de seus instrumentos musicais, como se fossem raquetes, e o próprio Grohl às vezes empurrava peças de cima de seu palco. Em mais um exercício de imaginação, nos momentos em que Kurt não está gritando palavras de difícil entendimento (mais uma imagem sonora violenta: sua voz distorcida pela garganta), o som da guitarra circula pelos alto-falantes, da esquerda para a direita, da direita de volta à esquerda, da esquerda ao centro, simulando o comportamento de palco de Kurt no momento da destruição dos equipamentos, que circulava incessantemente, jogando-se no chão, atirando a guitarra na bateria, perfurando os amplificadores com a mão da guitarra, pulando em cima dela e esfregando os tênis...¹²⁰ Mas eis aqui, curiosamente, um efeito em direção a uma ‘reprodução fiel’ de um acontecimento, um esforço por capturar o *eso ha sido* de um final de show do Nirvana, que gera outra imagem sonora da autenticidade. Ora, o músico pode movimentar-se à vontade no palco, mas os amplificadores, por onde sai o som da guitarra, não!

Outro modo de instaurar conflitos sônicos reside no enfrentamento que esse tipo de registro faz com práticas típicas do *mainstream*. Mesmo para uma composição grunge, ela parece colocar-se à margem. Não há refrão nem modulação tônica entre os trechos, não há solo de guitarra que seja minimamente melódico ou encaixando-se em acordes – sequer parecem ocorrer acordes. Os instrumentos estão desafinados, então as notas e relações entre elas acabam ocorrendo arbitrariamente, desrespeitando o tonalismo.

Mas não estamos em um terreno de ruído extremo. Apesar de todas essas desterritorializações do tonalismo e das cadências harmônicas e narrativas, é possível, ainda, reconhecer traços que apontam para as estruturas básicas da música pop. Há a introdução, que

120 Na introdução, ouve-se o baixo à esquerda, a bateria ao centro e a guitarra à direita, exatamente como a banda se dispunha ao vivo.

começa apenas com uma guitarra distorcida sendo atacada em *palm muting*, e, em seguida, outros instrumentos entram em cena. Há um bloco de gritos que é acompanhado por um ritmo similar ao da introdução, e que é repetido ao longo da estrutura da música, e há outro em que Kurt balbucia (agora sem gritar), sem distorção na guitarra e com uma bateria mais suave, que também é repetida. Além desses três movimentos, há os espaços instrumentais, nos quais se intercalam solos de guitarra, bateria e baixo, e o encerramento.

Ou seja, é possível reconhecer, espalhados pela estrutura, blocos que normalmente organizam uma canção. Entretanto, não ocorrem relações de tensão e relaxamento, normalmente criadas entre a tônica e a dominante. Não há um tom definido em *Endless*, *Nameless*, e por isso não é possível saber qual o verso e qual o refrão entre a parte gritada e a parte balbuciada.

Outra coisa que ocorre são blocos menores que servem de antecipação para blocos maiores. Antes de iniciar um novo, o anterior pode terminar, em seu último compasso, com a guitarra e o baixo em silêncio e a bateria aumentando progressivamente sua intensidade até que uma nova explosão de gritos, distorções e pratos resolvam essa tensão acumulada.

Com pouco esforço é possível notar diversos diálogos dessa peça com a típica estrutura de uma canção mainstream. *Endless*, *Nameless* se demonstra como um bom exemplo do que propomos no item 2.1.4 sobre o ruído, demonstrando que os agenciamentos de baixa definição ocorrem entre o extremo do ruído e o extremo do duro formato da estrutura da canção popular, estabelecendo diálogo entre ambos, mas não efetuando resoluções.

Podemos melhor compreender esses processos através do conceito de espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado de Deleuze e Guattari (2011b). Vejamos, primeiro, como os autores empregam ambos os conceitos. A seguinte citação, mesmo que comentando a música erudita do século passado, serve como um norte para as problemáticas que pretendemos enfrentar:

No sistema tonal ou diatônico da música, as leis de ressonância e de atração determinam, em todos os modos, centros válidos, dotados de estabilidade e de poder atrativo. [...] é preciso esperar que o cromatismo¹²¹ se desencadeie, devesse um cromatismo generalizado, se volte contra o temperamento, e afete não somente as alturas, mas todos os componentes do som, durações, intensidades, timbres, ataques. Assim, não se pode mais falar de uma forma sonora que viria organizar uma matéria; nem mesmo se pode mais falar de um desenvolvimento contínuo da forma. Trata-se, antes, de um material deveras complexo e bastante elaborado, que tornará audíveis forças não sonoras. (2011b, p. 41-42)

121 Uso de todas as doze notas da escala musical, sem discriminação, ao invés de lidar com apenas sete, o que resulta na perda de senso de gravidade (não há uma tonalidade específica) e de profundidade harmônica.

O que os autores propõem é que as manifestações artísticas modernas libertaram a música do centro de gravidade tonal: uma música composta toda em Dó maior que respeite esse centro não pode utilizar as teclas pretas do piano, assim, qualquer tom que for escolhido (Ré sustenido menor, Si bemol maior...) deve rejeitar cinco das doze notas que compõem uma oitava. Libertar-se desse sistema é utilizar qualquer das doze notas a qualquer momento, produzindo uma composição atonal, ou até ampliar a escala, inserindo microtons.

Inspirados por Pierre Boulez, Deleuze e Guattari falam de dois modos de ocupar o espaço-tempo: num “[...] espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar” (2008, p. 183). Podemos entender o estriado como um bloco de espaço-tempo musical em que podemos reconhecer e acompanhar com determinada facilidade não só o ritmo, o andamento da música, mas também os encadeamentos harmônicos e o desenvolvimento melódico. Em alguns casos, especificamente na música pop, somos por vezes capazes de antecipar o porvir da música. Já o bloco de espaço-tempo liso é um em que tal procedimento se torna exaustivo, senão impossível: é da ordem do incontável, do a-significante, das afecções, das intensidades, das materialidades.

Mas liso e estriado não são extremos opostos. Uma música com elementos bastante estáveis, repetitivos e que respeitem o sistema tonal também pode produzir o liso:

Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a tornar-se homogêneo: é nesse sentido que a homogeneidade nos pareceu ser, desde o início, não o caráter do espaço liso, mas exatamente o contrário, o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções. E se o liso e o homogêneo aparentemente se comunicam, é somente porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso, seguindo um movimento que se superpõe àquele do homogêneo, mas permanece inteiramente diferente dele. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 197-198)

A *dance music* pode ser o exemplo desse movimento entre liso e estriado, pois é característica sua a repetição incessante e eletronicamente exata de um ritmo e um *groove* simples onde apenas a voz varia. Se pensarmos em uma rave, em que a repetição de *loops* de bateria pode durar dezenas de minutos, nela ocorre uma estriagem extrema, o que dirige o espectador para o liso, uma vez que a repetição excessiva de um motivo leva à destituição de seu sentido, como Philip Glass procura demonstrar em suas peças. Então, a *dance music* opera jogando entre o liso e o estriado, sendo que a voz, ao variar, é um dos elementos principais para não fazer a música tender de vez para o liso. Ela serve de guia para o espectador (cf. HALLIGAN, 2013), que, como a criança no escuro na introdução do platô *II. Acerca do Ritornelo* de Deleuze e Guattari (2012b, p. 122), canta uma canção que sabe de cor para perder o medo – no caso da *dance music*, para “não se perder em intensidade concentrada”,

diria Gumbrecht (2010).

Na *dance music*, assim como em grande parte da música pop, não se trata de interpretação ou representação do mundo concreto, ou ainda de se contar histórias nas letras das canções, mas de se ‘esculpir’ sonoridades sui generis, produzir ambientes sonoros artificiais. Para guitarristas de bandas de pós-rock, por exemplo, esse é um dos principais objetivos nas suas composições. Não se trata de se produzir um som de alta ou baixa fidelidade em relação a sons no mundo concreto: essa necessidade de analogia é abolida. Importa criar para a música novas sonoridades possíveis, novas texturas. Trata-se de atualizar o virtual da música pop, nos termos de Bergson (2005; 2006a; 2006b; 2006c), através de um território de significação: é o espaço-tempo da baixa definição, do LO-FI, não mais nos termos de Schafer, mas desta pesquisa propriamente. Ele se dá num entre. Como vimos em *Endless, Nameless*, não é nem liso, porque, ao ouvirmos uma canção lo-fi, ainda conseguimos mapear alguns elementos, ritmos, linhas melódicas, instrumentos musicais, ainda que deformados e sem perspectiva; tampouco estriado, porque algumas formas ainda não se organizaram em sistema. Ou seja: o tempo da música pode ser explorado como um espaço que varia entre regiões lisas e estriadas. É o lugar do entre imagens. “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 49).

Esse tipo de trabalho sonoro será empregado pela banda My Bloody Valentine em toda sua obra. O quarteto irlandês é reconhecido pelo trabalho meticuloso de controle de timbres, uso de pedais de efeito e de volumes muito intensos, promovendo uma outra ordem de agenciamentos de baixa definição, diferente dos exemplos anteriores. Assim, as imagens sonoras da violência se atualizam na deformação extrema, limítrofe, nas qualidades dos timbres dos instrumentos musicais, no posicionamento crítico em relação às estruturas da canção pop, e até mesmo causando vertigem e mal-estar físico aos espectadores. A ela, podem-se somar uma longa cadeia de outros aparelhos moduladores de som ou, melhor dizendo, moduladores de pulsos elétricos que logo serão traduzidos em som.

Kevin Shields, líder da banda, contava com mais de cinquenta pedais no palco na turnê de 2008, boa parte acionados à distância por um sistema de encadeamento. Na imagem abaixo (Figura 7), podemos ver um dos quatro conjuntos de pedais que ele utiliza em concertos da banda.



Figura 7: Uma das quatro pedaleiras de Kevin Shields, utilizada na turnê de 2008.¹²²

O guitarrista é celebrado por sua técnica diferenciada de tocar guitarra, executando acordes com o máximo de cordas soltas possíveis, e segurando a alavanca de tremolo da guitarra o tempo todo, acionando-a lentamente, num movimento que lembra as ondas do mar. Essa técnica é empregada por Shields em quase todas as faixas de *Loveless* (1991), o disco mais conhecido do grupo. Há pouca dinâmica no volume do som também, reservado quase sempre para *fade outs* para terminar as trilhas e vinhetas de passagem de uma canção a outra. Essas passagens são feitas ora com sintetizadores, ora com guitarras carregadas de efeitos, mas abafadas, lembrando muito as paisagens sonoras produzidas por Brian Eno em *Ambient 1: Music For Airports* (1978). É curioso reparar como Shields desenvolveu um timbre específico de guitarra para cada faixa do disco (por isso tantos pedais no palco – há grupos de pedais conectados em sequência para cada canção), e também que elas ocupam quase todo o espectro sonoro. Em vários momentos ela se insere, graças a pedais de equalização, nas frequências mais graves, a ponto de ocultar a linha melódica do baixo. Como o músico já declarou em entrevista, “as pessoas pensam que os pedais são essenciais, mas todos os meus pedais são equalizadores gráficos e controladores de timbre. É tudo uma questão de timbre”¹²³.

122 Fonte: <<http://everydayguitargear.files.wordpress.com/2012/03/ks-pedalboard-3.jpg?w=1125&h=843>>. Acesso em: 28 out. 2015.

123 Fonte: <<http://guitarplayer.wordpress.com/2007/11/24/my-bloody-valentine-are-back-heres-the-gear-guide/>>. Acesso em: 30 jul. 2012. “People think its all pedals, but all my pedals are graphic equalizers and tone controls. Its all in the tone.”

No entanto, é sabido que o guitarrista ainda utiliza com frequência um módulo de *delay* com inversão de envelope. Trata-se do seguinte: se o sinal do *delay* é composto pela repetição de um sinal recém-enviado pela guitarra, mas executado atrasado (uma espécie de eco), a inversão desse sinal faz com que ele inicie silencioso e aos poucos atinja sua máxima intensidade. Isso faz com que esse som, que é reflexo de uma palhetada anterior, soe junto dos sons produzidos pela palhetada seguinte, o que dificulta que se reconheça qual acorde está sendo tocado.

Há um elemento do sistema tonal que é a nota sensível, nome atribuído à última nota de qualquer escala musical. A escala de Dó maior, por exemplo, é composta de Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si. Essas sete notas não representam todo o registro sonoro: antes do primeiro Dó dessa escala, haverá um Si mais grave, assim como após o Si, haverá um Dó mais agudo. Então, tanto em termos de linguagem musical como de sensação, Dó e Si não estão distantes, mas muito próximos, enquanto Fá e Sol é que estão mais distantes do Dó. Pois bem, acontece que, se tocamos um Dó junto de um Dó mais agudo e em seguida trocamos esse Dó agudo pelo Si vizinho, essa sonoridade irá naturalmente dar-nos uma sensação de afastamento que exige uma reaproximação, uma volta ao Dó. O modo como Shields soma os efeitos de seus pedais com a alavanca de tremolo e essa regra tonal acaba por produzir camadas sobrepostas de acordes que se tornam sensíveis uns aos outros (o acorde no ponto original da tensão das cordas somado ao acorde executado com a alavanca pressionada), desafinando-os gradualmente à medida que pressiona ou solta a alavanca de vibrato. Percebe-se aí a complexidade sônica que o guitarrista consegue obter. Esse efeito fica mais claro nas canções *To Here Knows When*, *Blown a Wish* e *What You Want*.

Mas Shields só consegue evidenciar ao ouvinte toda essa preocupação com o timbre porque a mixagem do disco vai contra a lógica estabelecida pela música pop até então. Enquanto os grandes nomes do rock trataram de colocar a bateria cada vez com mais volume sonoro na mixagem (para intensificar o pulso dançante e enérgico), em *Loveless*, baixo, bateria, sintetizador e voz ocupam o fundo da paisagem sonora, enquanto as guitarras dominam o primeiro plano.

Sem dúvida, todos esses movimentos feitos por Shields, da palhetada à mixagem, pretendem inscrever a guitarra como um instrumento capaz de se projetar para além do modo como ela é empregada normalmente pelo rock. De melodias inscritas no discurso tonal, ela passa a ser um instrumento capaz de produzir paisagens que conseguem ser mais que sonoras: por ocupar todo o espectro sonoro, consegue tocar-nos, envolver-nos tatilmente - pela faixa grave, faz vibrar constantemente nossos órgãos e ossos. Assim, as marcações de tempo que

são feitas pelo bumbo e pelas palhetadas do baixo ficam pouco definidas.

Loveless não é uma celebração nem da cena *shoegaze*, nem do espírito do rock, mas uma celebração das possibilidades sônicas da guitarra como aparelho e de seus coadjuvantes (amplificador, pedais de efeito, alavanca de vibrato, alto-falantes). É a ‘pele’ da guitarra, sua superfície, sua materialidade evidenciando-se, ao mesmo tempo em que é deformada ao seu limite pelos efeitos sonoros. Em algumas canções, o sinal original da guitarra é completamente suprimido, sobrando apenas os sinais processados e reprocessados pelos pedais de efeito. Se os timbres que emanam da canção *To Here Knows When* remetem a uma guitarra, é mais pela ilusão auditiva mencionada por Fales (2005) do que por rastros que esse instrumento possa ter deixado impresso no registro, como as cadeias de luminância no exemplo de Stiegler (1998). “Por este motivo, a Fender Jazzmaster embaçada que aparece na capa do álbum do My Bloody Valentine de 1991 é uma imagem pertinente: música que está perdendo a sua definição em termos de seu ponto de origem” (HALLIGAN, 2013, p. 60, tradução nossa¹²⁴).

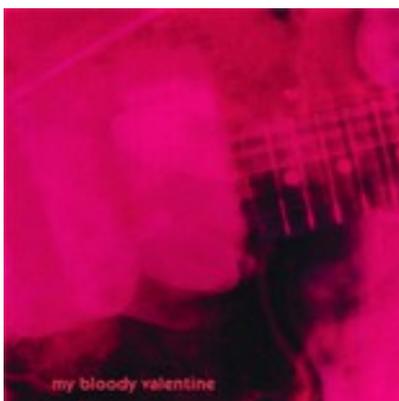


Figura 8: Capa do disco *Loveless* (My Bloody Valentine, 1991)

Compreendido o modo como os sons são compostos, vejamos agora como a banda, em seu álbum *Loveless* e ao vivo, desenvolve imagens sonoras violentas. Imaginemos um ouvinte ideal: diante de seu aparelho de som, pré-configurado para soar com volume baixo, ele coloca um disco para rodar. Quatro ataques rápidos na caixa da bateria soam, o que é seguido de um ritmo regular, típico do rock, acompanhado de quatro acordes produzidos por guitarra distorcida e acompanhados pelo baixo. Um sintetizador soa ao fundo, enquanto um *riff* de guitarra excessivamente distorcido ocupa a frente da mixagem, composto de duas notas sendo deformadas em sua altura melódica. Parece haver muita reverberação, e quando entra a voz da cantora, internalizada, balbuciada e com volume mais baixo que dos outros instrumentos,

¹²⁴ For this reason, the blurry Fender Jazzmaster seen on the cover of My Bloody Valentine’s *Loveless* of 1991 is an apt image: music that is losing its definition in terms of its points of origin.

misturando-se e perdendo-se na mixagem, aos poucos o seu ouvido vai acostumando-se com esses timbres, acompanhando todo o resto do tempo de duração do disco ouvindo sussurros feitos por guitarras e vozes.

Numa segunda audição, ele decide ouvir novamente o mesmo disco, mas com o volume muito alto, a ponto de o seu corpo vibrar. Aquela introdução da bateria passa a ser o sussurro que antecederá um impacto sonoro capaz de gerar mal-estar. Os harmônicos das guitarras distorcidas se expandem das frequências médias para todas as outras, elas lhe envolvem, atravessam seu corpo – a experiência passa a ser multissensorial. Efeitos de reverberação, *eco* e *loops* de *samples* sonoros promovem um ambiente de repetição, capazes de retirar o ouvinte, ao menos por alguns instantes, do seu estado de alerta, do estado de tentar significar tudo o tempo todo. Os sons são fortes demais para a percepção, e raramente há intervalos com menos intensidades sonoras. Dentro da estrutura das canções, os únicos instrumentos que param de soar são a voz e o sintetizador. Entre uma canção e outra, vinhetas com volume sonoro mais baixo as conectam, como se simulassem o zumbido que fica no ouvido depois de sair de um show de rock.

Há uma diferença violenta entre ouvir *Loveless*, segundo LP da banda My Bloody Valentine, com o volume baixo ou alto. Melhor dizendo: o volume alto violenta o espectador. Steven Shaviro já havia descrito de forma semelhante essas sensações provocadas pela banda, mas, no caso, pela performance ao vivo:

É muito, muito alto. Guitarras soam como redemoinhos ou bateadeiras, distorção agressiva e microfonia. *Riffs* pouco tonais, repetidos infinitamente. Iluminação estroboscópica cegante. Ruídos aproximando-se do limite da dor, até mesmo da ruptura dos tímpanos. Esta música não apenas viola os seus ouvidos; ela ataca o seu corpo todo. Ela lhe agarra fisicamente, escorregando pela sua pele, penetrando seus orifícios, adentrando seu corpo e esmagando seus órgãos internos. [...] Não se trata apenas de um caso de ser chocado pelo sublime. Você não suporta o evento, e tampouco consegue enxergar para além dele; mas por esse mesmo motivo você acaba por se acostumar com isso depois de um tempo, e não quer mais que termine. Assim como com drogas psicodélicas – ao menos em algumas vezes –, a sobrecarga sensorial é apenas o começo. Há um mundo novo inteiro lá fora, para além da experiência do choque. Você entra em um reino de “micropercepções”, como Deleuze e Guattari colocam: “microintervalos entre matérias, cores e sons engolindo linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transparência e intersecção”. As coisas adquirem velocidade em você, subitamente, em ondas, e então escorregam ligeiramente fora de foco. (1997, tradução nossa¹²⁵)

125 It's loud, very loud. Swirling, churning guitars, aggressive distortion and feedback. Endlessly repeated, not-quite-tonal riffs. Blinding strobe lights. Noise approaching the threshold of pain, even of ruptured eardrums. This music doesn't just assault your ears; it invests your entire body. It grasps you in a physical embrace,

Ainda sobre as performances ao vivo do quarteto irlandês, Benjamin Halligan escreveu sobre a canção *You Made Me Realise*. Enquanto na versão gravada, que integra compacto homônimo (1988), um intervalo de 55 segundos irrompe a estrutura da canção, contando com microfônias, ruídos, ataques agressivos nos pratos do kit de bateria, entre outros efeitos. Na execução da mesma canção, ao vivo, esse intervalo se estende para mais de 20 minutos e volume sonoro em torno de 130db:

A experiência de assistir *You made me realise* deste modo é sofrer uma desorientação inicial, seguida de uma reorientação dos sentidos. A música é sentida dentro e através do corpo – e nesse sentido ‘se torna’ carne – tanto quanto é ouvida. [...] A sensação de tempo desacelerando, em câmera lenta, como na sensação de estar vivenciando um acidente de carro [...] ocorre. (2013, p. 62, tradução nossa¹²⁶)

Há ainda a descrição de McGonigal: “[...] sinto como se os sons estivessem me golpeando, especialmente no estômago; é realmente como levar um soco na barriga” (2007, p. 6, tradução nossa¹²⁷). Por fim, vale trazer à baila a descrição da experiência pelo próprio Kevin Shields. Logo no início da sessão, era comum o público revidar à agressividade sônica tapando os ouvidos com a palma da mão, ou erguendo os indicadores para a banda.

Às vezes levava quarenta minutos para que um único indivíduo desistisse. Quando a plateia estivesse totalmente envolvida, eu olhava para Debbie [Googe, baixista], sinalizando para voltar para as partes finais da canção. Isso é algo que só podíamos fazer quando fizemos [há mais de vinte anos], porque agora nós temos nossos ouvidos danificados e várias outras condições. Definitivamente, não vou repetir experimentos como esse no futuro. O som de pratos caindo machucam muito meus ouvidos agora. (apud MCGONIGAL, 2007, p. 12, tradução nossa¹²⁸)

Vale reparar que, nas descrições, há referências que remetem à ideia de imagens

sliding over your skin, penetrating your orifices, slipping inside you and squeezing your internal organs. [...] This isn't just a case of being overwhelmed by the sublime. You can't stand it, and you can't see beyond it; but for that very reason you get used to it after a while, and you never want it to end. As with psychedelic drugs--at least sometimes--sensory overload is only the beginning. There's a whole new world out there, beyond the experience of shock. You enter a realm of “microperceptions,” as Deleuze and Guattari put it: “microintervals between matters, colors and sounds engulfing lines of flight, world lines, lines of transparency and intersection.” Things rush up on you, suddenly, in waves, and then slip ever-so-slightly out of focus.

126 To experience ‘You Made Me Realise’ in this manner is to undergo an initial disorientation, and then reorientation, of the senses. The music is felt in and through the body – and in this sense ‘becomes’ flesh – as much as heard [...] The sense of time slowing down, as in the feeling of slow motion, mid-car crash [...] occurs.

127 [...] the sounds feel like they are hitting me, especially in the stomach; it's truly like getting socked in the gut.

128 Sometimes it would take forty minutes for that one individual to give up. When the audience was fully and utterly done, we had the signal process where I would look at Debbie and we'd go back into the final parts of the song. That's something we could only do when we did, 'cause now we've all got various accumulated ear damage and other conditions. I'm definitely in the future not going to do experiments like that. The sound of clacking plates really hurts my ears now.

sonoras da violência que queremos aqui desenvolver. Kevin Shields, hoje, tem um caso sério de tinnitus (zumbido nos ouvidos); McGonigal sentiu a música em suas entranhas; Halligan a aproxima da experiência de sofrer um acidente de carro; e Shaviro a aproxima a uma violação do corpo do espectador. Os comentários dos dois últimos autores também se aproximam da experiência hipotética sugerida no início desta análise, a ideia de violência para com o corpo do ouvinte e a sensação de “se perder em atenção concentrada”, como diria Gumbrecht (2010). Há uma frase desse autor em *Produção de presença* que também vem a calhar: “há muito a experiência estética tem sido associada a acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos – pelo menos por algum tempo” (2010, p. 145).

Como estamos focando exclusivamente a fonografia, é interessante pensar aqui que há a necessidade de que o ouvinte faça a sua parte e ouça a música com um volume alto para que a experiência seja mais intensa no seu aspecto tátil. É claro que ouvir o mesmo disco com volume baixo não deixa de ser uma experiência estética, mas, desse modo, o corpo em sua totalidade não será envolvido no processo, e a sensação de mal estar, ou de alteração de estado de consciência, não será tão intensa quanto o é com o volume alto.

[...] o embaçamento é precisamente apresentado, uma presença material concreta. Ele lhe envolve, embrulha-se em torno de você. Essa música é de fato ‘espacial’ [*‘spacey’*], no sentido literal de que parece ter muito espaço dentro dela: espaço para vaguear sobre e para se perder dentro. Tudo perde o foco, como em um equivalente musical do foco suave; as coisas fazem sombra umas às outras. [...] Os seus órgãos sensoriais são espichados ou contraídos para muito além dos limites normais. Em estados alterados como esses, como Deleuze e Guattari dizem, “o imperceptível é percebido” (SHAVIRO, 1997, tradução nossa¹²⁹)

Mais um exemplo de violência à percepção: há uma lenda de que, durante um show em dezembro de 1991 em Londres, um membro da audiência se encontrava no banheiro da casa noturna, um ambiente onde as frequências graves soam com muito mais potência, exatamente no momento do *holocaust section*, como os membros da banda chamavam o encerramento dos concertos acima mencionado. Essa pessoa teria defecado involuntariamente devido às vibrações sonoras que acometeram seu aparelho digestivo. Fato ou boato, o próprio Kevin Shields, líder da banda, desconversa: “[...] sempre tem alguém que se caga nas calças e usa uma desculpa qualquer” (apud DEEVOY, 2013, tradução nossa¹³⁰), mas serve para

129 [...] the murk is precisely rendered, a concrete, material presence. It surrounds you, envelops you, enfolds itself around you. This music is indeed 'spacey,' in the literal sense that it seems to have a lot of room inside: room to wander about and to get lost in. Everything blurs, as in a musical equivalent of soft focus; everything shades into everything else. [...] Your sensory organs are being stretched or contracted far outside their usual range. In such altered states, as Deleuze and Guattari say, "the imperceptible is perceived."

130 [...] there's always someone who'll shit themselves at the slightest excuse.

reiterar a mítica envolvida nas performances e gravações do conjunto.

Em *Loveless*, os métodos de Shields levam os acordes e notas das guitarras à beira da deformação, ao ponto em que não conseguimos mais reconhecer as palhetadas nem o andamento da música com nitidez. Por isso, entendemos esse disco como um exemplo de experiência de produção de presença, não só porque o sentido perde forças diante da presença física do som da guitarra registrada fonograficamente (que efetivamente nos ‘toca’, faz vibrar nossos corpos pelas frequências graves), mas também porque essa sonoridade é tão distorcida que dificulta o reconhecimento de um tempo medido, simetricamente ritmado. É outra ordem de baixa definição, que embora ainda esteja atrelada às materialidades dos suportes de gravação e instrumentos musicais, opera com uma outra lógica, que é a de fazer o ouvinte entrar em situações de insularidade.

O mais dramático (por assim dizer) é a modalidade de ser arrebatado pela “relevância imposta” [*aufgelegte Relevanz*]. Nesse caso, o súbito aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas. (GUMBRECHT, 2010, p. 132)

Isso não implica ignorar a hermenêutica: o autor propõe que a observação do campo não hermenêutico sirva de complemento para a interpretação. É por isso que o exemplo do conjunto My Bloody Valentine se torna tão potente: é possível escrever e refletir sobre as camadas hermenêuticas de sua obra – as linhas melódicas, os fluxos harmônicos, e assim por diante. Mas, se estamos lidando com uma banda que promove uma deformação de diversos elementos da música pop, não só em termos estruturais (eles também repensam criticamente a forma introdução; verso; refrão; verso; refrão; fim), mas especialmente das linhas melódicas, harmônicas e rítmicas, e dos timbres, dirigindo-se a uma percepção “não hermenêutica” dos elementos sonoros (uma “fenomenologia da sonoridade”, arriscaríamos dizer); há outra ordem de presença, portanto, na fonografia, que não se reduz apenas ao reconhecimento da materialidade dos suportes que produzem e veiculam a mensagem.

Portanto, há diversos modos de baixa definição nesse caso, como através da já mencionada oposição, abolição ou crítica ao sistema tonal, a produção de paisagens sonoras ou ainda a produção de presença como um modo de experiência estética.

[Trabalhar] *por fora* da linguagem musical estrita, *por fora* da estruturação melódica e harmônica da composição, voltando-se então à dimensão medial e material do registro sonoro, adensando-a enquanto espaço de definição e potência criativa, é, de algum modo, conceber a forma musical também como forma tecnomidiática. Usualmente, tais elementos – os materiais disponíveis, (+) os distintos modos de manipulá-los, as *abordagens* daí resultantes – *não fazem linguagem*, não se organizam conforme um *código* (no sentido que Ferdinand de Saussure dá ao

termo). Portanto, não se deixam explicar satisfatoriamente, nem exclusivamente, por um viés musicológico mais convencional. (SILVEIRA, 2013, p. 103-104)

O modo como os instrumentos são mixados em *Loveless* (guitarras extremamente distorcidas ocupando a frente da mixagem, desconstruindo a noção de perspectiva sonora mais comumente empregada pela indústria fonográfica) cria um ambiente propício para que ocorram agenciamentos de baixa definição. E isso ocorre em especial no acoplamento entre o corpo do espectador – carne, osso, nervos, órgãos e tecidos – e o corpo da música – ondas sonoras ocupando o espaço e chocando-se violentamente com o corpo do ouvinte. Cria-se um bloco de sensação, o que, nas palavras de Deleuze e Guattari (2010), seria o papel da arte.

Para os autores, sensações não são sinônimos nem de emoções nem de afetos, como usualmente encontramos na literatura. O afecto é um dos elementos constitutivos do bloco de sensação e a emoção um de seus produtos possíveis. Percepto, por sua vez, é o que apreende o afecto, atua como espécie de fechadura da chave afectiva. Este enlace afecto-perceptivo ocorre no próprio instante do acontecimento, o que faz de todo encontro entre corpos um momento comunicacional, uma experiência estética. Neste sentido, há comunicação em todos os momentos em que dois blocos relacionam-se, tendo suas respectivas potências de agir afectadas para mais ou para menos. (TELLES; CONTER; SILVA, 2015, p. 1)

Interessante o reconhecimento que Deleuze e Guattari fazem dessa comunicação afectiva que ocorre em acoplamentos entre dois ou mais corpos, cujas dobras afectivas são potencializadas na medida em que os choques se tornam mais violentos. Podemos perceber a dimensão comunicacional que tais acoplamentos violentos adquirem quando efetuados em linhas de variação contínua. Uma coisa é utilizar as guitarras, amplificadores e pedais de efeito como extensões do corpo, como ferramentas. Outra é efetuar desterritorializações nesse acoplamento, maquinicamente.

[...] é preciso estabelecer desde o início a diferença de natureza entre a ferramenta e a máquina: uma como agente de contato, a outra como fator de comunicação; uma como projetiva e a outra como recorrente; uma reportando-se ao possível e ao impossível, a outra à probabilidade de um menos-provável; uma operando por síntese funcional de um todo, a outra por distinção real num conjunto. Compor peça com qualquer coisa é muito diferente de prolongar-se ou projetar-se, ou de fazer-se substituir (caso em que não há comunicação). Pierre Auger mostra que há máquina desde que haja comunicação de duas porções do mundo exterior realmente distintas num sistema possível embora menos provável. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 511)

Arranjamos este platô desta forma. A primeira vista, pode parecer não haver conexão possível entre Edison mordendo um fonógrafo e My Bloody Valentine insistindo no *holocaust section* por vários minutos. Mas os caminhos que a linha de variação contínua abordada (*imagens sonoras da violência*) seguiu tornam evidente essa conexão. Ambos os casos demonstram que não percebemos sons exclusivamente pelo canal auricular, mas com

todo o nosso corpo, e assim, tais sons, se apresentam como máquina social técnica tradutora de imagens sonoras. Já sabemos como isso ocorre com o fonógrafo. Com instrumentos musicais elétricos, como uma guitarra, por exemplo, esta precisa ser conectada a um amplificador ligado a uma caixa acústica. Só aí, nessa extensão tecnológica, seu som já é modificado e traduzido. Aliás, a própria guitarra é uma caixa preta tal qual a máquina fotográfica descrita por Flusser (2011a). Seu fundamento, seu ‘texto científico’ implícito é o seguinte: ao que suas cordas são atacadas, a vibração decorrente é absorvida por captadores magnéticos, que convertem as ondas em pulsos elétricos. A guitarra é um aparelho de tradução. Uma produtora de imagens sonoras. Além disso tudo, e em especial para este platô, as imagens sonoras geradas em ambos os casos violam regras estabelecidas de como utilizar os aparelhos fonográficos e instrumentos musicais e de como reagir sensorialmente aos sons. Junto desses dois casos, reconhecemos alguns outros processos de afecção nos quais os choques entre os corpos são extremos. Nesses extremos, no limite da fúria, das perfurações, dos gritos e das distorções, os espaços-tempo lisos e estriados se entrecruzam, confundem-se e criam imagens sonoras de baixa definição. Nos atos violentos para com os espectadores, aparelhos fonográficos ou instrumentos musicais, novos regimes comunicacionais emergem, onde conflitos sônicos emergem apenas para serem instaurados. *Play it fucking loud!*

Mesmo assim, todo choque violento acaba por ser domesticado. Os timbres distorcidos dos amplificadores danificados pela chuva, estiletas, agulhas de crochê ou lápis logo são traduzidos para circuitos integrados, inseridos em pedais de efeito e vendidos pelo mercado. Contando com potenciômetros que regulam tom, intensidade de distorção e volume, os músicos vão progressivamente intensificar o sinal, e aí é preciso domesticar não só a guitarra, mas as ondas sonoras distorcidas (controlar o *sustain*, o *feedback*...), e aí pedais de compressão, de cancelamento de ruído também passam a incorporar o *set* de pedais. Do mesmo modo, quebrar guitarras no palco segurando-as como se fossem marretas ou uma ferramenta qualquer dificilmente será lido de outra forma que não um pastiche sem graça. Dos encontros violentos entre inventores/artistas e seus aparelhos, que formavam máquina social-técnica, a necessidade de controle e superação dessa máquina forma máquinas coletivas semióticas. O *solo* de guitarra distorcido deixa de ser diretamente agressivo e descontrolado, como o de Dave Davies em *You Really Got Me*, do The Kinks (1964), para ser símbolo de agressividade e virtuosismo, como Eddie Van Halen o fez em *Beat It*, de Michael Jackson (1982). E é exatamente neste ponto que a imagem sonora da violência se equipara com os agenciamentos de baixa definição: quando a selvageria é domesticada, ela se torna outra coisa, assim como o lo-fi quando incorporado pelo *mainstream*. E é assim, também, nossa

compreensão do que seja comunicação: “Comunicação não é um fenômeno que precisamos domesticar; ao contrário, é de seu caráter ‘selvagem’ que iremos extrair a experiência do novo” (Marcondes Filho, 2010, apud JANOTTI Jr., 2014, p. 18-19). Como diria o apresentador de ringue Michael Buffer (e em uma alusão à música de Link Wray), *Let’s get ready to rumble!*

3.5 RESISTÊNCIA E DEVIR SUCATA DAS CAIXAS PRETAS MUSICAIS

Eu sou um guerreiro / Que não gosta de guerra / E tô sempre lutando / Por um pedaço de terra // Chega de matança / Chega de gula / Chega de violência / Chega de guerra / Nós só queremos / Um pedaço de terra // A terra é de todos / Deus deixou pra nós / Vamos dividir / E seremos mais feliz // Resistir, persistir, ocupar! (*Voz Dos Sem-Terra*, Tony da Gatorra)

Em meados da década de 1990, na região metropolitana de Porto Alegre, um técnico de eletrônica desenvolveu um curioso instrumento musical. Com um diploma de técnico em eletrônica obtido através de um curso por correspondência, ele trabalhava consertando equipamentos estragados como vitrolas, aparelhos de vídeo cassete, sistemas de som e televisores. Em meados da década de 1990, Antônio desenvolveu, a partir de sucata, a gatorra. Ela se assemelha e é empunhada como uma guitarra elétrica, mas é uma caixa de madeira, plástico, alumínio e metal cheia de botões prontos para ser acionados (ver Figura 9, abaixo). Há vários sons, sintetizados, que se assemelham ao de um kit de bateria, sendo alguns deles: bumbo (acionado com um pedal de efeito), pratos de ataque e *hi-hat*, surdo, três tom-tons distintos e caixa. Além disso, há botões que simulam frequências sonoras estáveis, embora limitadas a apenas três tons (aproximadamente, si bemol, mi bemol e sol). Há ainda um botão cujo som se assemelha ao de um jato supersônico, bem como uma alavanca, no final do braço do instrumento, que altera os timbres dos sons.



Figura 9: Tony da gatorra tocando em Cardiff, País de Gales, em julho de 2010¹³¹

Tony não é um punk no sentido estrito da palavra. Ele se veste e protesta como um *hippie* da década de 1960/70. Tampouco foi inspirado pela cultura *do it yourself*. No entanto, nas condições em que vive, nos subúrbios da cidade de Esteio, na região metropolitana de Porto Alegre, e com pouco dinheiro, *do it yourself* não é uma opção, é um *modus operandi*.

Tão logo o instrumento ficou pronto, Tony compôs algumas canções e virou artista de rua, tocando na Esquina Democrática, local turístico de Poro Alegre. Todas as suas canções são sobre as mazelas da sociedade brasileira e protestam contra qualquer governo que esteja no poder. Ele canta usando os ritmos que produz com a gatorra como base. Não há outros músicos tocando junto nem qualquer outro tipo de acompanhamento. Um homem e seu instrumento contra o mundo. Um Son House tecnológico.

Aos poucos e ao longo de anos, o homem da gatorra foi chamando atenção. E criou um novo bico: montar mais gatorras artesanalmente e vendê-las a um preço razoável. Essa prática levou Tony para mais longe do que ele poderia imaginar. Luiza LoveFoxx, líder da banda Cansei de Ser Sexy (ou CSS), comprou uma gatorra, o que levou Nick McCarthy, membro do Franz Ferdinand, comprar outra, o que, por fim, chamou a atenção de Gruff Rhys, da Super Furry Animals. Gruff criou uma parceria com Tony, fazendo shows juntos no Reino Unido e no Brasil. Tony também foi para Paris e para diversas outras cidades europeias.

Atualmente, Tony está tentando vender a patente do instrumento para uma fábrica, pois acredita que o que realmente importa é que qualquer um possa ter a sua (o processo artesanal o impede de produzir em escala e de manter preços populares). Outro mote de Tony,

131 Crédito: Emma Lewis. Fonte: <<http://www.buzzmag.co.uk/uncategorized/gruff-rhys-v-tony-da-gatorra-live-review/>>. Acesso em 3 nov 2015.

não o engenheiro, mas o artista, é que o principal foco da sua música é protestar.

Para este platô, nos interessa menos o conteúdo lírico, e mais a gatorra como objeto de ressignificação das caixas pretas musicais. O seu conceito, bem como os sons que Tony produz com ela, colaboram para pensar nas linhas de fuga dos programas e aparelhos (cf. FLUSSER, 2011a) fonográficos.

Para além do contexto da vida de Tony, pretendemos reconhecer o instrumento como resultado do encontro de diversos agenciamentos de baixa definição ocorridos na história da música pop, de fluxos de resistência às lógicas de obsolescência e discursos tecnocêntricos que defendem uma ‘dita’ alta definição. Há, portanto, um caráter arqueológico no instrumento, uma ressignificação de cacos de aparelhos midiáticos. Fora da indústria, desconectado dos conglomerados e *expert groups*, um inventor independente só pode criar a partir de outras lógicas. Não há ‘novidade’ na gatorra que não a desestratificação e tensionamento de diferentes *hardwares* de diferentes mídias: ela manifesta não só o grito de resistência de Tony, mas também a resistência das mídias elas mesmas. A gatorra é uma mídia para as mídias. Caixa preta que reprograma caixas pretas.

Flusser (2011a) usa a máquina fotográfica como a metáfora ideal daquilo que ele denomina de caixas pretas. São *hardwares* com que nós, usuários, temos facilidade de lidar em termos de seu *input* e seu *output*. Na entrada, esse aparelho tem um obturador, que permite a entrada de luz por um tempo determinado, e que foca uma determinada distância. O tempo de abertura, o foco e o momento em que isso tudo será acionado fica a cargo do fotógrafo, dependendo do funcionamento da máquina (nesse esquema, ele é um funcionário). Acionado o *input*, a máquina fotográfica processa os fótons que entram na caixa e os converte em imagem. Revelamos essas imagens em papel fotossensível, ou imprimimos, ou salvamos em HDs, ou as compartilhamos. Pronto. Sabemos o que fazer com o aparelho e sabemos o que fazer com o que o aparelho produz se respeitarmos seu programa.

Mas o que ocorre entre o acionar de um botão e a visualização de uma imagem?

Mesmo a mais rudimentar das câmeras se apresenta de forma bastante misteriosa para nós se as abrimos e tentarmos compreender seu esquema. Não sabemos como elas operam. Por isso são caixas pretas.

Isso obviamente não ocorre apenas com máquinas fotográficas. No universo musical, são diversos os aparelhos, as caixas pretas, que são usados para se criar sons.

Um dos instrumentos pioneiros nesse sentido é o Theremin. Levando o sobrenome de seu inventor e datado de 1920, consistia em uma caixa com duas antenas. Uma delas regulava a intensidade, o volume do som; a outra, a frequência, do grave ao agudo. Para fazê-las

funcionar, bastava aproximar ou afastar as mãos de cada uma delas. O instrumento causou um alvoroço, principalmente pelo fato de que ele não exigia o toque físico para que emitisse sons. Justamente por isso, era um instrumento muito difícil de ser executado. Não havia escala, então o músico precisava encontrar as notas ‘no ar’.

O caráter etéreo das performances e a sonoridade misteriosa que ele produzia acabaram por atrapalhar seu sucesso. “Paradoxalmente, a mídia em si sempre foi o centro da atenção, e muitos críticos não conseguiam ultrapassá-la e falar da música que estava sendo feita com ela” (OLIVER LA ROSA, 2012, p. 3, tradução nossa¹³²). Seu maior legado (isto é, a versão triunfalista de sua história) talvez tenha sido o de virar o clichê de trilhas sonoras de filmes B de ficção científica.

Mesmo com todas as dificuldades que enfrentou por talvez ser futurista demais até mesmo para a futurista década de 1920, “Como o primeiro instrumento a chamar a atenção do mundo musical ocidental a sons elétricos, ele estimulou um vigoroso debate sobre qual deveria ser o papel desses sons na música, bem como sobre como essa nova música ‘elétrica’ deveria ser” (OLIVER LA ROSA, 2012, p. 2, tradução nossa¹³³).

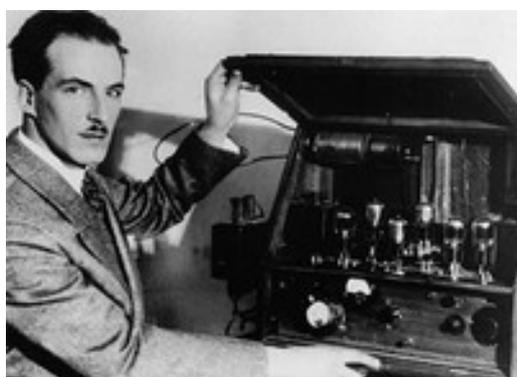


Figura 10: Theremin mostrando o interior do seu instrumento¹³⁵



Figura 11: Theremin ‘tocando’ o theremin¹³⁴

Após o theremin, não pararam de aparecer novas caixas pretas musicais. E não apenas para serem executadas, como os sintetizadores e teclados elétricos e eletrônicos, mas também para amplificar e modular os sons de maneira remota. A música em seu estágio pop necessita não só de músicos – que agora também precisam regular amplificadores e pedais de efeito –,

132 Paradoxically, the medium itself [was] always the center of attention and most critics could not get past it to talk about the music made with it.

133 As the first instrument to draw the Western musical world’s attention to electric sounds, it stimulated a vigorous debate about what the role of these sounds should be in music and about what this new ‘electric’ music would be like.

134 Fonte: <<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/HU053537/professor-leo-theremin>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

135 Fonte: <<http://120years.net/the-thereminleon-termensoviet-union1922/>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

mas também de técnicos que controlam *racks*, *stacks*, módulos de equalização e efeitos sonoros, mesas de som, controladores e demais aparelhos. Vamos descrever alguns deles, para em seguida reconhecer a gatorra como a *pièce de résistance* de Tony frente ao progresso tecnológico e o *mainstream*.

Racks são caixas onde se inserem vários módulos de áudio sobrepostos, conectados uns com os outros, como podemos ver na imagem abaixo (Figura 12). Eles são utilizados largamente pela indústria fonográfica e são caixas pretas, no mesmo sentido dado por Flusser (2011a), não só porque o espectador não está a par de sua existência e presença nos registros fonográficos, mas também porque os módulos contidos nos *racks* têm uma circuitaria bastante engenhosa e são regulados por *softwares* que, na maior parte das vezes, nem os músicos, nem os engenheiros de som sabem exatamente como modificar, ou seja, como ‘hackear’ seus programas. Ao invés disso, apenas apertam botões para fazê-los funcionar do modo como foram programados. Tal situação, sem dúvida, inscreve a música pop na pós-história imaginada por Flusser (2011b).



Figura 12: *Rack* contando com sete módulos¹³⁶

Outro *cluster* de equipamentos são os *stacks*, caixas de som semelhantes, empilhadas e dispostas lado a lado que promovem um enorme poder sônico para guitarristas e baixistas (ver Figura 13), que dependem destas caixas pretas (não são pretas apenas visualmente: assim como os *racks*, os músicos apenas apertam seus botões) para manter o rock como um estilo

136 Fonte: <http://www.davidglasssoundservices.com/24ch_output_rack.jpg>. Acesso em: 28 out. 2015.

barulhento e vibrante (no sentido tátil).



Figura 13: Kevin Shields envolto por seus *stacks*¹³⁷

Um terceiro equipamento, ou melhor, grupo de equipamentos, que geralmente são dispostos entre o instrumento musical e os *stacks*, são os pedais de efeito. Esses já costumam ser caixas pretas mais simples, como podemos ver na imagem que segue (Figura 14) de um pedal feito com a carcaça de uma lata de sardinha. Esses pedais modelizam o sinal da guitarra nas mais variadas possibilidades imagináveis: distorção, *fuzz*, *wah-wah*, modulação, equalização de timbre, e podem ser conectados uns aos outros, sobrepondo os efeitos.



Figura 14: Pedal de guitarra artesanal¹³⁸

É notável que estes equipamentos de fabricação e modulação sonora não só se configurem como caixas pretas tal como a máquina fotográfica de Flusser (2011a), mas também se apresentem como superfícies. Ao invés da linearidade evocada pela disposição de

137 Fonte : <<http://www.premierguitar.com/ext/resources/archives/e7831664-b953-4c1d-a3c4-6af13fc34386.JPG>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

138 Fonte: <<http://todaoferta.uol.com.br/comprar/pedal-em-uma-lata-de-sardinha-WSPL6LSIY8#rml>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

teclas de piano, das chaves de instrumentos de sopro e das casas de instrumentos de corda, há uma bidimensionalidade onde elementos pontuais se apresentam dispostos a serem conectados entre si. Na imagem do *rack*, por exemplo, nota-se que há uma sobreposição de equipamentos por onde o sinal elétrico (versão codificada do som capturado por microfones) passa linearmente (entrando por um lado e saindo pelo outro) por cada *rack*. Ao sair de um, pode entrar em outro, passando assim por uma série de *racks*, de forma semelhante a como ocorre a atualização dos pontos de luz de uma tela de TV ou monitor de computador. O processamento do sinal é linear e semelhante à escrita, mas isso ocorre dentro da caixa preta como texto científico, e cujo objetivo é o de formar constelações de diferentes pontos que se encontram em diferentes linhas. Na TV, esse resultado é o aparecimento de formas visuais na tela; na fonografia, é a constituição de uma textura sonora, criada pela soma de equalizações, efeitos de reverberação, *delay*, distorção, ganho, microfonia e diversos outros modos de modulação e síntese sonora.

Na música eletrônica, essa característica superficial é ainda mais evidente. Os controladores, por exemplo, tratam-se de mesas de som cobertas por diferentes botões (ver Figura 15); através de cada botão, é possível acionar um *sample* sonoro digital qualquer. Muitos artistas costumam aplicar nos botões *samples* de bumbo, caixa e *hi-hat*, para que possam simular os ritmos de uma bateria. Nos demais botões, efeitos sonoros os mais diversos são inseridos para criar texturas: melodias, ruídos, falas, outros instrumentos sendo executados e assim por diante.



Figura 15: controlador de *samples*¹³⁹

Para poderem funcionar, esses controladores precisam estar ligados a um computador, de onde eles se abastecem de *samples*. Não há produção de som algum durante todo esse

¹³⁹ Fonte: <http://i.ytimg.com/vi/JPDsW_n8F5o/hqdefault.jpg>. Acesso em: 4 nov. 2015.

processo: apenas cálculos computacionais. Um dos últimos processos do controlador é o de converter esses dados em pulsos elétricos e enviá-los, através de um cabo elétrico, para um amplificador, que converte os pulsos em ondas sonoras ao afectar cones alto-falantes com choques. Assim como os *racks*, *stacks* e pedais de efeitos, os controladores dependem de uma rede de outros equipamentos para poderem funcionar adequadamente, para poderem atingir seu propósito. Elogio da sociedade telemática,

[p]ois atualmente a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos (atividade que não é trabalho no sentido tradicional) vai sendo exercida por aparelhos. E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo trabalho no sentido tradicional do termo. A maioria da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores. (FLUSSER, 2011a, p. 41-42)

O que a gatorra expressa em relação a tudo isso?

Como técnico em eletrônica que é, Tony reconhece que não há ‘mídia morta’: há mídias que podem ser consertadas e remixadas. Todos os botões, potenciômetros, oscilômetros e placas da gatorra provêm de outras mídias, a maior parte delas, indiscutivelmente, mídias zumbis, para usar a terminologia de Parikka (2012). À exceção de teclas de teclados de computador, todo o resto provém de rádios e televisores analógicos, que há não muito tempo atrás possuíam diversos botões de ajuste fino (Figura 16).



Figura 16: botões de ajuste fino para regulagem independente de canais em televisor¹⁴⁰

Em várias gatorras, Tony se apropriou desse componente e o adequou. Na Figura 17, abaixo, ele se encontra na base do braço da gatorra e agora serve para regular o tempo de

140 Fonte: <<http://obsoletetellymuseum.blogspot.com/>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

duração dos sons sintetizados produzidos pelos botões triangulares que se encontram no meio do braço. Na sua regulação mínima, o som é curto e seco, assemelhando-se a sons percussivos. Na máxima, os sons duram enquanto o gatorrista mantiver os botões pressionados.



Figura 17: Braço da gatorra nº 14¹⁴¹

Está ali, inscrito no braço da gatorra, parte da história da televisão, não uma história que acabou, que foi substituída pelos controles digitais, mas uma linha de fuga sua: a persistência de um componente que fora desenvolvido para ser regulado uma única vez, quando o consumidor adquiriu o produto e selecionou os canais (talvez uma ou outra vez mais tarde, se um novo canal entrasse no ar, coisa que raramente acontecia). Agora, esse componente persiste com sua principal qualidade: a de regulador.

Por mais que Tony repita alguns métodos durante o artesanato de cada novo instrumento que desenvolve, cada gatorra é única não apenas visualmente, mas também nas suas possibilidades sônicas. As últimas contam até com itens digitais, como botões que tocam no automático (similar à função turbo de *joysticks* de consoles de videogame), conexão USB e transmissão de sinal sem fio. Acompanhando o desenvolvimento dos instrumentos musicais contemporâneos pós-‘sampleamento’, os botões, teclas e chaves que regulam, acionam e modificam sonoridades se assemelham a brinquedos. Nessa lógica que transfere nossa condição de *homo sapiens sapiens* para *homo ludens*, o pensar conceitualmente é expresso através de jogos combinatórios entre elementos discretos acionados remotamente por botões espalhados em uma superfície.

Trata-se de brinquedo complexo; tão complexo que não poderá jamais ser inteiramente *esclarecido*. Seu jogo consiste na permutação de símbolos já contidos em seu programa. Tal programa se deve a meta-aparelhos. O resultado do jogo são outros programas (FLUSSER, 2011a, p. 47).

Desenvolve-se aí uma rede de novos programas que se superam e se fagocitam. Uma semiose dos programas:

Uma distinção deve ser feita: *hardware* e *software*. Enquanto *objeto duro*, o

141 Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/tonydagatorra/>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

aparelho fotográfico foi programado para produzir automaticamente fotografias; enquanto *coisa mole*, impalpável, foi programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente. São dois programas que se co-implicam. Por trás destes há outros. O da fábrica de aparelhos fotográficos: aparelho programado para programar aparelhos. O do parque industrial: aparelho programado para programar indústrias de aparelhos fotográficos e outros. O econômico-social: aparelho programado para programar o aparelho industrial, comercial e administrativo. O político-cultural: aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros. Não pode haver um “último” aparelho, nem um “programa de todos os programas”. Isto porque todo programa exige metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima. (FLUSSER, 2011a, p. 45-46)

Para este trabalho, a gatorra é um agenciamento de baixa definição que desterritorializa os *racks*, *stacks* e pedais de efeito para devirem sucata, remixarem-se em uma paródia contemporânea das caixas pretas indecifráveis: trata-se de uma manifestação de resistência a tais programas. Mas isso, no entanto, não implica liberdade: o resultado desse processo é uma dobra aficcional – é como se Tony dissesse ‘eu sou meu próprio programador’.

Uma vez que essa condição constitui um território de significação, o que se sucede é o modo como Tony irá reagir ao aparelho que, embora ele mesmo tenha criado, agora limita suas possibilidades de jogo, pois o resultado da combinação de cacos de caixas pretas gerou uma nova caixa preta: a gatorra. Assim, é curioso notar que, mesmo não produzindo suas gatorras em série e entrando de vez na era da reprodutibilidade técnica, o esforço por tentar aperfeiçoar, tornar mais complexa ou inserir mais *gadgets* a cada nova gatorra que constrói coloca Tony dentro da condição de programador programado pelos programas que ele mesmo programou.

Para evitar cairmos na cilada de ficar nesse eterno ciclo programa/programador, devemos lembrar que tal fenômeno só pode ocorrer devido a uma intrincada malha de redes técnicas, sociais e discursivas nas quais Tony, a gatorra e os aparelhos zumbis nela incrustados estão inseridos.

O aparelho não é apenas a máquina diretamente implicada na composição e performance da música eletroacústica – computador, software, sintetizador, mesa de mixagem, o microfone, processador de som, alto-falante, etc. – mas é tudo o que está relacionado à produção, transformação e distribuição da informação musical. [...] A forma deste diálogo é a de um jogo direcionado, que permite o desenvolvimento constante de novos modelos de criação. (CHAGAS, 2008, p. 9)

Mais do que uma retroalimentação tecnoprogramática infinita, há que considerar, também, as redes sociais e discursivas envolvidas na produção de toda e qualquer gatorra. Elas são, também, uma expressão desviante de aparelhos que temos em casa. Para ser mais preciso, daqueles aparelhos que deixamos na casa de praia, na cozinha, na churrasqueira ou na

garagem¹⁴². A gatorra rearranja tais aparelhos, devolvendo-lhes a potencialidade de rede social-discursiva. E ela o logra ao se propor como uma superfície de exploração exaustiva de cacos desses aparelhos outrora desenvolvidos para funcionarem como caixas pretas.

A gatorra surge em um ambiente onde os papéis dos sintetizadores eletrônicos já estão definidos. Diferentemente do theremin, cuja sonoridade etérea assombrava a audiência, a gatorra tem o propósito menos de produzir novas sonoridades, novos timbres, e mais de desenvolver novos modos de performatizá-los. Tal efeito é obtido pelo acoplamento da gatorra com Tony (máquina social-técnica), que também é um produto de sincretismos tecnológicos, estéticos e culturais: simultaneamente *hippie*, punk, anarquista, contestador, eletricista e arqueólogo das mídias, o músico é, também, a expressão do programa que ele mesmo desenvolveu (máquina coletiva semiótica).

Por fim, com a ajuda de alguns autores que estudam mídia e arqueologia da mídia, pudemos reconhecer as linhas de fuga que potencializam as mídias obsoletas. Podemos reconhecer suas “paixões alegres” – afectos que as forcem a aumentar seu poder de ação no mundo. São, no caso, agenciamentos efetuados por entes que produzem territórios de significação fora, em oposição ou às margens da história triunfalista (cf. FELINTO, 2011), como é o caso de Tony da Gatorra, e que invariavelmente acabam por modificar, questionar ou arrebatar tal história. Toda mídia que não triunfou, tenha ela ficado apenas no plano da imaginação, ou tenha sido realizada, ou ainda seja a expressão de cacos de outras mídias, acaba por reprogramar a história triunfalista dos aparelhos. O obsoleto, a sucata, portanto, não dizem respeito ao que morreu, ao que perdeu sua utilidade, e sim ao que persiste resistindo na diferença. O obsoleto é uma reserva de potência de agenciamentos de baixa definição: baixa definição porque, insistindo no caso da gatorra, inscreve-se em uma zona de indeterminação, dificultando sua inscrição como uma máquina de samplear, uma máquina punk, uma *finger drumming*, uma bricolagem de mídias mortas ou como um instrumento para protestar. De todo modo, seu poder de diferenciação reside justamente nessa zona. Que a gatorra persista obsoleta.

142 Atualmente, tem sido este o destino dos antigos televisores de tubo: antes de nos desfazermos deles, passam a servir ocasionalmente nas áreas menos sociais da casa.

3.6 PICOS (DE DESTERRITORIALIZAÇÃO) DE INTENSIDADE SONORA

É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele. (DELEUZE, 2007, p. 10-11, grifo do autor)

Sabemos que as ondas sonoras são representadas em superfícies por analogia ou por síntese digital. No caso da analogia, em um disco de vinil, as ondas ocupam uma trilha em espiral, como podemos ver na imagem abaixo (Figura 18). Assim, há um limite de intensidade da onda. Se ela for maior que o espaço a ela reservado, ela irá romper as ‘paredes’ do disco e invadir outro trecho da trilha no espiral, causando o travamento da gravação, emperrando a agulha em um anel. Esse é um problema que produtores de áudio precisam evitar que ocorra, ao mesmo tempo em que se esforçam para que o disco soe o mais alto possível.

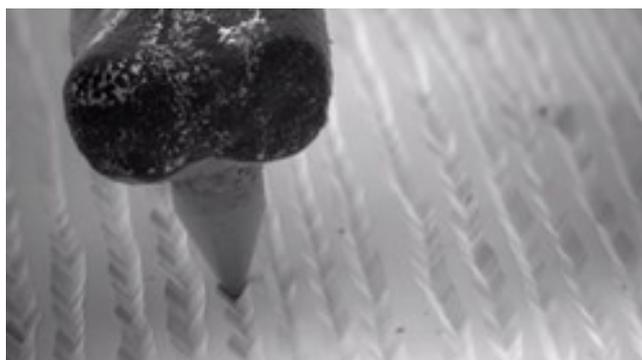


Figura 18: macro de trilha sonora impressa em vinil e agulha percorrendo-a¹⁴³

Ao menos para um disco de música pop, não é bom negócio ficar longe do limite da intensidade sonora. Há pelo menos dois motivos para isso: primeiro, quanto mais silencioso um disco for, mais ruído do material onde ele está impresso irá soar (no caso do vinil, o chiado causado pelo roçar da agulha no plástico); segundo, um disco que soa mais alto chama mais atenção do que possíveis concorrentes.

Para contornar esse problema, produtores de áudio desenvolveram diversos métodos. Na década de 1960, Phil Spector, famoso produtor de bandas como The Ramones e The Beatles, criou o que ficou conhecido como Parede Sonora (*Wall of Sound*), um método que consistia em adicionar camadas e mais camadas dos instrumentos musicais sendo executados várias vezes, inclusive instrumentos de orquestra (cordas, metais, percussão, corais...), ocupando assim todo o espectro sonoro.

143 Fonte: <<http://www.geek.com/wp-content/uploads/2015/06/LP-590x330.jpg>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

Na década de 1980, essa preocupação foi potencializada por emissoras de rádio. Rodando os discos de vinil, o sinal elétrico passava por módulos compressores de som, assim potencializando ainda mais a quantidade de vezes que um disco atingia o ‘pico sonoro’. Isso se torna possível porque os compressores não só ajudam as ondas sonoras mais intensas a chegar ao limite, mas também intensificam drasticamente as ondas mais débeis. Nos gráficos abaixo, podemos ver claramente a ação de um compressor. No primeiro (Gráfico 3), vemos quatro ataques sonoros mais potentes e equidistantes. Também podemos notar que ocorre apenas um pico sonoro, logo no início do primeiro desses quatro ataques (um fino traço azul). No segundo (Gráfico 4), picos que chegam ao limite aparecem às dezenas e as ondas débeis são forçadas a tal ponto que não se torna mais possível discernir claramente os trechos barulhentos dos silenciosos.

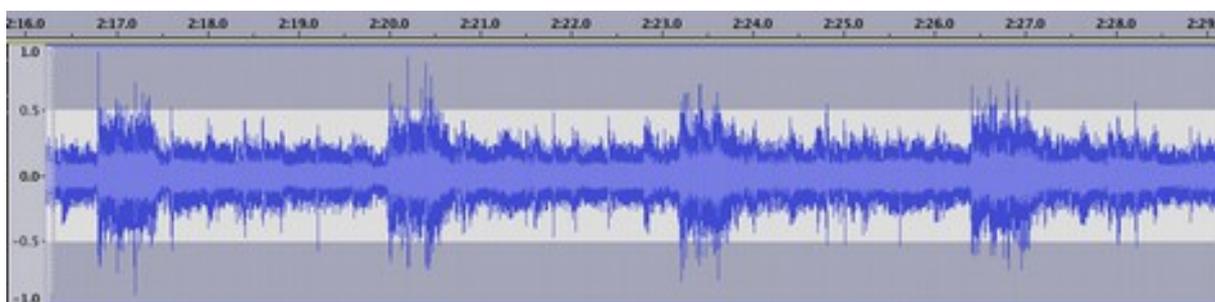


Gráfico 3: trecho de 15 segundos da canção *Nylon Strings* (The Gentrificators), mixada sem compressão

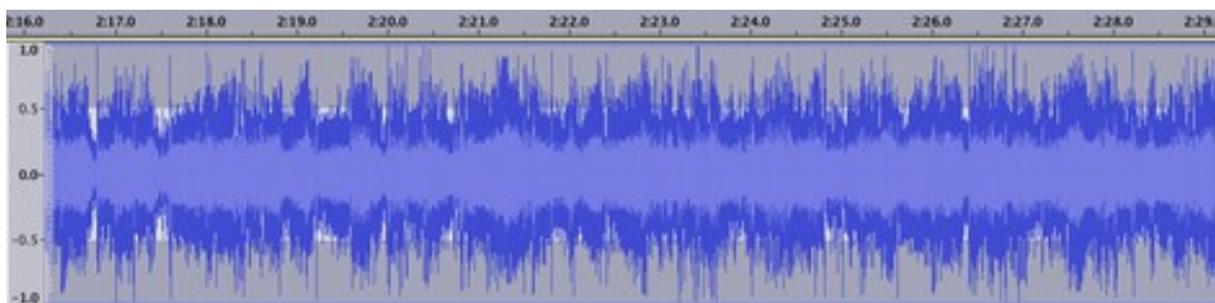


Gráfico 4: trecho de 15 segundos da canção *Nylon Strings* (The Gentrificators), mixada com compressão

Há vários aspectos positivos no uso do compressor, dentre eles, a capacidade de aumentar a intensidade das parciais harmônicas, conseqüentemente enriquecendo o espectro sônico das canções. No entanto, como veremos a seguir, produtores musicais, a indústria fonográfica, a música pop, os artistas independentes e as emissoras de rádio abusaram desse limite. Como resultado desse excesso, novos modos de audição, percepção e recepção de música pop foram gerados, sendo potencializados a partir dos anos 1990 com a popularização do áudio digital (no caso, o CD), e, mais tarde, consolidando-se e tornando-se norma a partir dos anos 2000, com a chegada do MP3.

Neste platô, fazemos uma aproximação dos picos de intensidade sonora com os picos

de desterritorialização de Deleuze e Guattari (cf. 2.3). Através dos picos de volume, uma matéria não formada – no caso, sonoridades (desprovidas de sentido, de linha melódica, de harmonia, de ritmicidade) – seria modulada não só pelos aparelhos de edição e compressão fonográfica, mas também pela máquina abstrata LO-FI.

Na década de 1960, houve uma virada na relação entre engenheiros de som de estúdio e músicos. Nos primórdios da música pop, os engenheiros apenas apertavam botões e faziam o necessário para que a gravação soasse o mais parecida possível com a performance ao vivo dos músicos que estavam sendo gravados. De silenciosos funcionários focados em manter os aparelhos de gravação em pleno funcionamento, passaram a intervir drasticamente no processo artístico.

Senão o primeiro, o mais famoso pioneiro dessa virada foi o britânico Joe Meek¹⁴⁴. Em seu disco solo *I hear a new world – an outer space music fantasy by Joe Meek*, datado de 1959, imaginava novos timbres e fazia com que instrumentos musicais se tornassem irreconhecíveis. Em seguida, Meek tornou-se famoso por ter produzido a instrumental *Telstar* (executada pelo The Tornados), uma ode à corrida espacial e uma homenagem ao satélite tele comunicacional homônimo, lançado ao espaço em 1962, mesmo ano em que a canção foi lançada ao mercado fonográfico. Ainda nesta e em outras canções, Meek inseria efeitos especiais que ele produzia com equipamentos que mantinha escondidos de seus colegas de trabalho e de todo mundo. “Joe Meek foi o pioneiro do método de gravação *do it yourself* – ele obteve efeitos de alta tecnologia através de equipamentos bastante limitados e um orçamento apertado” (COLEMAN, 2005, p. 105, tradução nossa¹⁴⁵).

No novo continente, outro engenheiro de som destacar-se-ia por motivos bem similares: o estadunidense Phil Spector. Spector procurava criar sonoridades com mais corpo, para soarem potentes em qualquer alto-falante. Por isso, era importante ocupar todo o espectro sonoro possível, do grave ao agudo, coisa que, em geral, não pode ser obtida apenas com os habituais instrumentos para se tocar rock: piano, guitarra, baixo e bateria.

Foram precisamente esses os instrumentos utilizados pelos Beatles durante as gravações do álbum *Let It Be* (1970). No entanto, por causa das brigas que lentamente acabaram com a banda, os membros poucas vezes se encontraram em estúdio, gravando suas faixas separadamente. A falta de entusiasmo se refletiu na qualidade das gravações, que foram encaminhadas pelo produtor George Martin para Spector, que acrescentou sua famosa Parede

144 Meek também foi pioneiro no uso de sintetizadores na música pop, em um período em que eram utilizados apenas pela música concreta.

145 Joe Meek pioneered the DIY (do-it-yourself) approach to recording—he achieved high-tech (for the crime) effects through rock-bottom, low budget means.

Sonora em algumas faixas. Na versão de Spector, as canções *The Long And Winding Road* e *Across The Universe* foram as que sofreram mais intervenções, contando com vários instrumentos de orquestra, um coral de vozes e redublagens.

Em 2003, uma remixagem do disco foi lançada, *Let It Be... Naked*. Nessa versão, a Parede Sonora foi retirada, permanecendo apenas os Beatles e seus respectivos instrumentos musicais. Após ouvir essa versão, podemos estabelecer algumas comparações que nos ajudam a entender o processo de Spector.

A versão de 2003 para *The Long And Winding Road* apresenta poucos arranjos e muitos ‘espaços vagos’ – os acordes de piano perdem força de ataque rapidamente, e o mesmo ocorre com a guitarra –, privilegiando a dinâmica sonora. Na versão de 1970, o piano fica em segundo plano, e a orquestra o substitui, com ataques longos, preenchendo quase todos os ‘espaços vazios’. A guitarra praticamente some dessa versão. O solo de teclado é substituído por mais movimentos de orquestra. De Beatles, parece permanecer, com clareza, apenas a voz de Paul McCartney e a bateria de Ringo Starr, esta ainda soando bem ao fundo na mixagem.

Já a versão de 2003 para *Across The Universe* enfatiza Lennon cantando e tocando violão, ainda que a gravação soe precária (quase um lo-fi em pleno ano de 1969). Presente na trilha, há também sons percussivos, cítaras e *overdubs*. A versão de Spector basicamente faz os mesmos procedimentos empregados em *The Long And Winding Road*, com mais ênfase nos refrões, e tentando disfarçar o violão.

Uma década depois, Spector foi encarregado de produzir *End Of The Century* (1980), da banda The Ramones. Logo em *Do You Remember Rock And Roll Radio?*, faixa de abertura, percebemos na introdução o ‘empilhamento’ de instrumentos musicais, como saxofone e outros metais, órgãos elétricos, pianos e muitos outros executando linhas melódicas e harmônicas que não só acompanham, mas se confundem com a guitarra de Johnny Ramone e o baixo de Dee Dee Ramone. Até a bateria foi sobreposta por outros instrumentos de percussão, palmas e reverberação, abafando, por fim, Marky Ramone. Apenas a voz de Joey permanece incólume. Visando a potencializar ainda mais o efeito, Spector enviava o sinal de todos os instrumentos para alto-falantes dentro de uma câmara de eco, dentro da qual microfones capturavam as reverberações e enviavam de volta o sinal para o estúdio, encorpendo ainda mais o som.

Desse modo, Spector destituiu o punk de seu caráter cru, direto, simplificado em termos de instrumentação, e inflou o espectro sonoro a tal ponto que criou uma abstração sonora, uma paisagem em o que agrupamento dos instrumentos cria outra ordem, faz com que

eles percam seus contornos, sua definição. Nem mesmo uma escuta atenta permite discernir, com clareza, quantos e quais são os instrumentos que estão ali soando.

Esse tipo de mixagem que Spector efetuou nas três canções que destacamos não tende à clareza sonora, nem à imaginação de um espaço onde os músicos estariam juntos tocando. Numa situação ‘presencial’, teríamos, normalmente, a bateria ao fundo do palco, a orquestra ao seu redor, o guitarrista e o baixista logo em frente, e o vocalista mais perto da plateia. Através de métodos de microfonação, simulação de reverberação e estereofonia, é possível representar esse ambiente em uma fonografia, mesmo que os músicos tenham gravado em separado (trata-se de um tipo de imagem sonora representacional, portanto). Mas nas paredes sonoras de Spector, principalmente em *Do You remember Rock and Roll Radio?*, esse espaço físico é negado.

Se levarmos em consideração a teoria de Schafer (2001), as canções produzidas por Spector compõem uma paisagem sonora lo-fi. Sobrecarregadas de informação, elas extrapolam os limites da percepção do ouvinte, dificultando a escuta selecionada (caso o ouvinte quisesse prestar mais atenção em um instrumento específico, por exemplo). Como uma avenida movimentada, os sons se confundem e se misturam a tal ponto que perdem sua perspectiva sonora.

Spector opta por tentar efetuar um achatamento sonoro, uma massa compacta composta por uma coletânea de diferentes timbres e de diferentes instrumentos, mas para criar um único instrumento: a Parede Sonora, formada para tentar derrubar todas as outras canções que ocupam as ondas da amplitude modulada, e visando a chegar ao topo das paradas. As músicas que Spector molda podem até ser lineares, esboçarem narrativas (introdução-verso-refrão...), apresentarem linhas melódicas, mas em termos verticais, o produtor cria um método de harmonização e de criação de timbre que é feito mais pelos aparelhos de gravação e reprodução de áudio e menos pelos instrumentos musicais, mesmo que isso custe abafar a banda que ele deveria evidenciar.

Se nas gravações caseiras do primeiro estágio do LO-FI (Daniel Johnston, Beat Happening, Jandek...) os instrumentos musicais e vozes brigavam na paisagem sonora com ruídos dos aparelhos amadores, com a produção de Spector, o mesmo ocorre, mas em um contexto de altíssima tecnologia e orçamentos folgados. Temos aqui, de novo, uma situação em que a oposição entre hi-fi e lo-fi se torna pouco definida. Ora, se Coleman (2005) encontrou uma produção fonográfica de alta definição na obra de Joe Meek, que tinha poucos recursos à mão e resolvia muitas situações através de métodos pouco ortodoxos, encontramos, em Spector, uma produção fonográfica de baixa definição, mesmo tendo à disposição a mais

alta tecnologia.

A meta de Spector, vale salientar, era a de produzir canções que soassem bem em qualquer aparelho de som: rádios, *jukeboxes*, hi-fi's, televisores etc, mas também em qualquer ambiente, desde consultórios médicos até comícios. E na maior parte dos casos, trechos silenciosos não funcionam, porque ou não serão ouvidos, ou causarão estranheza, uma vez que os espectadores já estavam acostumados com emissoras de TV e rádio que nunca param de emitir sons.

Um pouco antes da fórmula de Spector fazer sucesso, em 1964, McLuhan escrevia o seguinte:

Quando o *long-playing*, a alta-fidelidade e o estéreo chegaram, também chegou o tempo da abordagem profunda da experiência musical. Todo o mundo perdeu suas inibições em relação aos “eruditos”, e a gente séria deixou de lado o mal-estar que sentia ante a música e a cultura popular. Qualquer coisa que seja abordada em profundidade adquire tanto interesse quanto o suscitado pelos grandes temas. “Profundidade” significa “em inter-relação”, e não em isolamento. Profundidade significa introvisão, não ponto de vista; e introvisão é uma espécie de envolvimento mental no processo que faz com que o conteúdo de algo seja algo bem secundário. A própria consciência não postula a consciência de nada em particular. (2007, p. 317)

O autor logo percebeu que a tecnologia hi-fi produziu uma aproximação do erudito com o popular, categorias criadas na virada do século XIX para o XX, cuja distância entre ambas diminuiu na medida em que discos ‘pop’ e ‘sérios’ dividiram as mesmas prateleiras e aparelhos de som dos consumidores. Por isso, McLuhan atribui a introvisão à noção de profundidade. Com os hi-fi's bem instalados na sala, era possível deixar envolver-se (ao menos em termos sensoriais) tanto por *The Long And Winding Road* (1970), quanto por *A Valquíria*, de Richard Wagner (1870). Aliás, eis como Spector definia seu método de produção: “Uma abordagem wagneriana para o rock and roll: pequenas sinfonias para os jovens¹⁴⁶” (tradução nossa¹⁴⁷). Em contrapartida, McLuhan não poderia prever que a tendência da produção musical dirigir-se-ia para o achatamento da perspectiva, promovida não só por Spector, mas por diversos outros motivos.

Com o advento e/ou popularização de novas tecnologias durante os anos 1980, a Parede Sonora de Spector perdeu eficiência. A standardização do estéreo na Frequência Modulada separou o universo do rádio em dois: no AM, bate papo, cobertura de eventos, notícias e debates; no FM, música. A tecnologia estéreo também começou a se miniaturizar no Walkman da Sony, nos *boom boxes*, nos sistemas de som de automóveis. Uma vez que a Parede Sonora de Spector era um método desenvolvido para sistemas monofônicos, os efeitos

146 Fonte: <<http://www.rollingstone.com/music/artists/phil-spector/biography>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

147 “A Wagnerian approach to rock & roll: little symphonies for the kids”.

binaurais da estereofonia logo o tornariam obsoleto. Novas técnicas para soar mais alto e melhor em estéreo precisavam surgir. E foi aí que começou a *Loudness War*, a Guerra do Volume.

Mas por que a insistência dos produtores em aumentar o volume dos registros fonográficos (e conseqüentemente diminuir a definição)? Como vimos, trechos silenciosos, delicados, não condizem com esse cenário, no qual alguém que está ouvindo com volume baixo, no carro ou limpando a casa, pode deixar de prestar atenção. Além disso, as próprias rádios utilizam compressores para que seu som não seja mais baixo que o das concorrentes, resultando em uma compressão dupla. No *mainstream*, e ao menos desde Spector, todos querem construir Paredes Sonoras.

Um efeito acústico raramente ouvido nas rádios norte-americanas: o silêncio. Apenas ocasionalmente, durante transmissões de peças teatrais ou música clássica, o silêncio ganha sua plena potencialidade. Um gráfico de nível de gravação de uma estação de rádio popular mostrará como o material programado é construído para se chegar ao máximo grau permissível, uma técnica conhecida como compressão porque a tessitura dinâmica permitida fica comprimida em limites realmente estreitos. Por isso a radiodifusão não mostra nuance ou fraseados. Ela não descansa. Não respira. Tornou-se uma Parede Sonora (SCHAFER, 2001, p. 141).

Em meados dos anos 1990, as gravações começaram a passar dos limites que a onda sonora pode imprimir na superfície dos discos, particularmente com (*What's the story*) *Morning Glory!* (1995), segundo álbum de inéditas do Oasis. Na época do lançamento, já se tratava de uma banda mundialmente famosa e executada massivamente nas rádios e na televisão. Esse álbum tem uma taxa de compressão altíssima, causando distorções nos alto-falantes nos momentos em que muitos instrumentos estão soando ao mesmo tempo¹⁴⁸. O CD tem vários momentos de *clipping*, termo empregado quando uma onda sonora atinge o limite da banda onde ela é decodificada. “O resultado – uma onda que se parece com um platô ao invés de com o pico de um morro – é chamado de ‘onda quadrada’, e é algo que nunca acontece com ondas sonoras no mundo natural” (MILNER, 2010, p. 254, tradução nossa¹⁴⁹). No Gráfico 5, temos a representação média de volume da canção, do início ao fim. No gráfico seguinte (6), uma ampliação de um intervalo de 3 milésimos de segundo (de 4:26.03381 a .

148 Apesar de ser conhecido pela balada gravada com violão e quarteto de cordas *Wonderwall*, a maior parte do disco consiste em músicas com guitarras excessivamente distorcidas, o que só contribui para a sensação de compressão.

149 The result—a wave that looks like a plateau instead of a mountain peak—is called a “square wave,” and it’s something that never occurs with sound waves in the natural world.

03680), onde é possível notar o *clipping* ocorrendo em vários momentos. Onde as curvas das ondas extrapolam os limites, elas são achatadas e se transformam em linha retas, conforme podemos ver nos segundos 4:26.03500, canal esquerdo (em cima); 4:26.03561, ambos os canais; e entre 4:26.03589 e .03619, canal direito (embaixo). Antes, uma explicação: uma onda sonora avança e retorna, e esse pulsar é representado verticalmente pelo infográfico: se a onda estiver no ponto 0.0, no meio do eixo vertical, temos silêncio; no ponto 1.0, o máximo de ‘avanço’ da onda; e no ponto -1.0, o máximo de ‘reco’. É da natureza do som esse pulsar. Por isso, o *clipping* pode ocorrer tanto no avanço quanto no reco. Picos e vales devem ser compreendidos de 0.0 a 1.0 ou de 0.0 a -1.0, e não de -1.0 a 1.0.

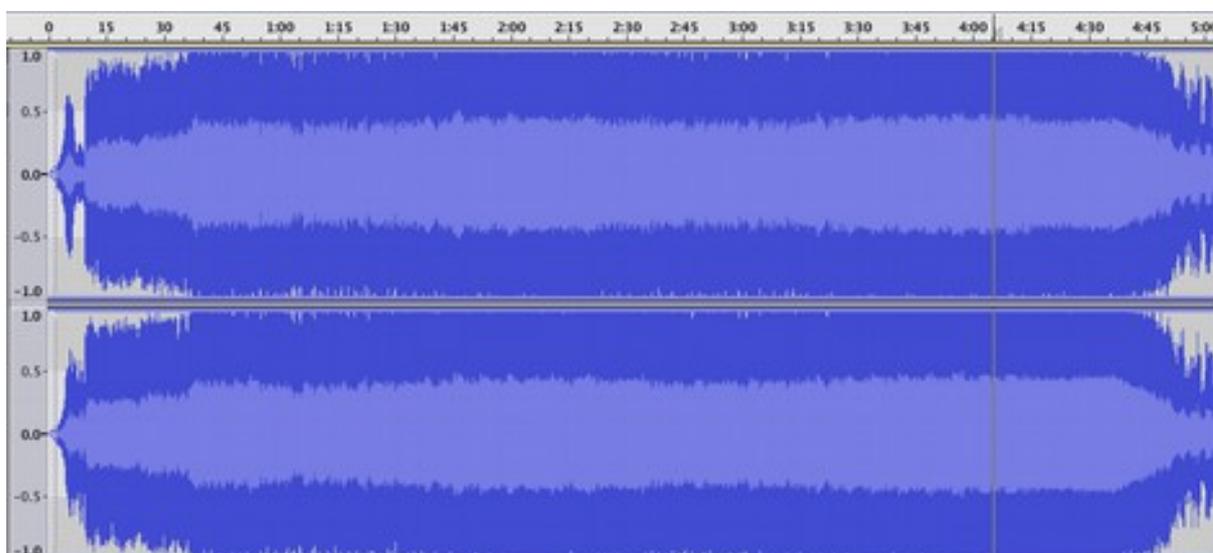


Gráfico 5: *Morning Glory*, da banda Oasis

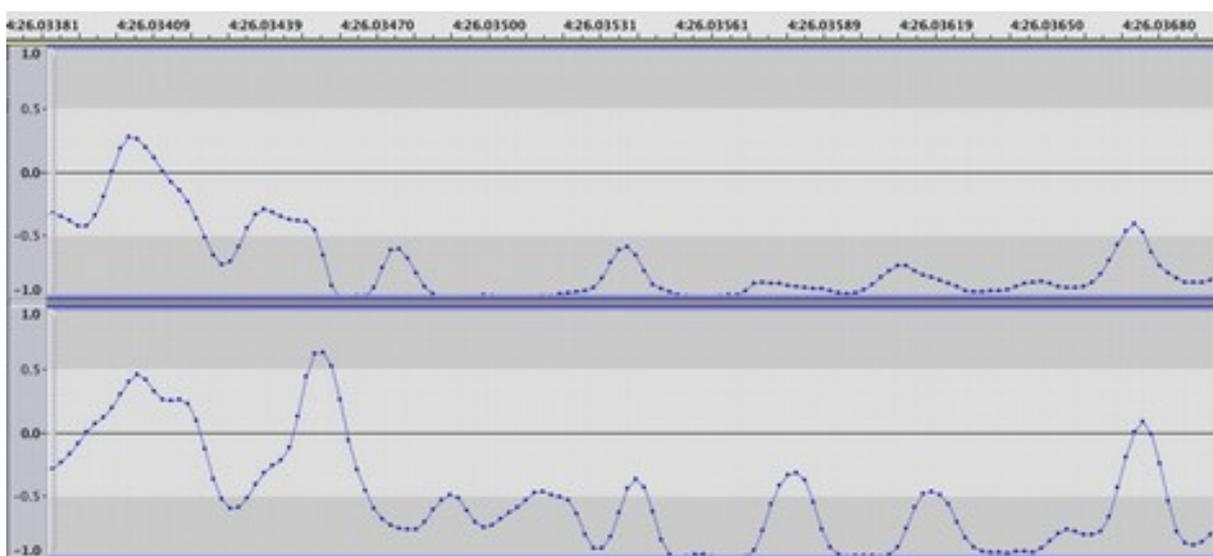


Gráfico 6: intervalo da canção *Morning Glory*, da banda Oasis

A capacidade de variação de dinâmica sonora de um CD é de 96 decibéis, muito mais que o vinil, este em torno de 55 decibéis. A música pop dos anos oitenta tinha uma variação

média de 12 a 18 decibéis. O CD (*What's the story*) *Morning Glory!* chegou a 5 decibéis¹⁵⁰. Quanto menor a taxa, quanto mais próximo de zero, maior são as chances de ocorrer *clippings*.

Quatro anos mais tarde, o conjunto Red Hot Chili Peppers retornaria após um longo intervalo, e contando com o guitarrista da formação original, John Frusciante¹⁵¹. O resultado foi o disco *Californication*, um dos maiores sucessos do quarteto, emplacando *hits* como *Scar Tissue*, *Californication* e *Around The World*. A taxa média de compressão do CD: 4 decibéis¹⁵². Se o sinal do disco do Oasis já era ‘quente’, *Californication* ficou ‘quente demais’¹⁵³. Acontece que, quando o sinal do CD dos Chili Peppers passava pelos equipamentos das emissoras de rádio, que já efetuam um ‘aquecimento’ do sinal (compressão), ele acabava soando mais baixo do que canções com maior variação dinâmica. Além disso, como diz Milner (2010, p. 238) sobre *Scar Tissue*, o rotador de fase das rádios não conseguia lidar com o sinal dessa trilha, o que gerava pequenos trechos onde o sinal simplesmente deixava de existir, gerando pequenas ‘cicatrices’ (em alusão ao nome da canção) ao longo dela.

Enquanto isso, aqui no Brasil essa tendência também começaria a apresentar seus efeitos, ainda que de modo ligeiramente mais discreto. Um dos discos mais prestigiados da década passada, *Ventura* (2003), do conjunto Los Hermanos, tem variação dinâmica de 6db¹⁵⁴; *Felicidade Instantânea* (2005), da CPM 22, teve a mesma média, contando com *clipping* em todas as faixas. *Um minuto para o fim do mundo*, uma das músicas mais tocadas nas rádios em 2005, tem variação de 5db. *Ritmo, Ritual e Resposta* (2007), disco da Charlie Brown Jr, tem 7db, mas 22 das 23 faixas sofreram *clipping*. A compressão não é um fenômeno específico do rock: *Boladona* (2004), de Tati Quebra Barraco, tem média de 6db; 6 e 7db de variação são médias um pouco melhores que os discos do Oasis e do Red Hot Chili Peppers, mas ainda ficam enquadrados na área ‘ruim’ da escala de variação dinâmica proposta pelo website *Dynamic Range Database*¹⁵⁵.

150 Fonte: <<http://dr.loudness-war.info/album/view/75123>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

151 Frusciante saiu da banda no início dos anos 1990 por causa de seus problemas com drogas. Ao longo da década, produziu vários álbuns em fita cassete, em sua casa, de forma precária.

152 Fonte: <<http://dr.loudness-war.info/album/view/83434>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

153 Curioso que podemos aproximar o ‘quente’ do jargão dos produtores de áudio ao conceito de ‘quente’ de McLuhan (2007). Quanto mais volume tem uma trilha de áudio, maiores são as chances dela perder sua definição, e, portanto, maior a necessidade do ouvinte ter de completar a informação perdida.

154 Fonte: <<http://dr.loudness-war.info/album/view/15719>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

155 Este site (<http://dr.loudness-war.info/>) é um projeto do produtor musical Ian Shepherd, que lidera o movimento anti *loudness war*, convocando produtores a rever seus conceitos sobre dinâmica. Mais informações em: <http://productionadvice.co.uk/>. Acesso em: 12 nov. 2015.

Durante esse período, até mesmo discos antigos foram remasterizados para acompanhar essa tendência. Por um lado, a indústria retirava do espectro sonoro o chiado das fitas originais, mas, por outro, reconfigurava a curva dinâmica. Ainda em um exemplo brasileiro, a versão em vinil de 1972 para *Acabou Chorare*, do grupo Novos Baianos, possuía variação de 14db. Uma remasterização de 2006 para CD comprimiu o som para atingir uma média de 8db.

O ‘limite’ do limite parece ter chegado com *Death Magnetic*, do Metallica (2008), atingindo a marca de apenas 3db de variação dinâmica. É um disco que soa muito alto, o que deveria ser bom para uma banda de heavy metal. No entanto, potência é melhor percebida quando em contraste. Como em um filme de terror, o susto efetuado por um grito é potencializado quando precedido de silêncio. O Gráfico 7 representa visualmente a intensidade de *The End Of The Line*, segunda faixa do disco do Metallica:

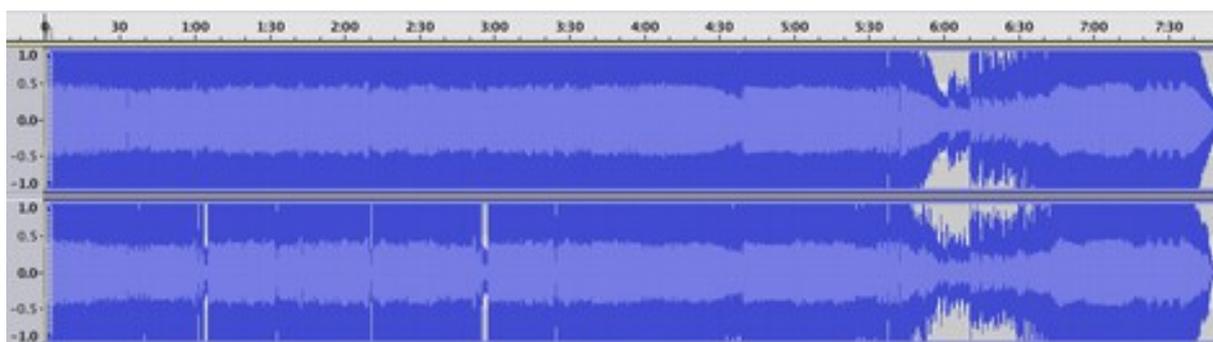


Gráfico 7: *The End Of The Line*, Metallica

Esse desejo por soar alto acabou prejudicando a recepção do disco. Muitos fãs ficaram descontentes com a mixagem, principalmente em comparação com a versão para o videogame *Guitar Hero*, esta contando com boa variação dinâmica. É possível encontrar diversas comparações entre as versões na internet, principalmente no YouTube, onde os usuários aproveitam a trilha visual para mostrar os infográficos¹⁵⁶.

Com Milner, reconhecemos mais um momento contraditório entre lo-fi e hi-fi na história da música, um segundo pico de desterritorialização efetuado pela guerra do volume.

Você não poderia pedir por um melhor símbolo do estranho estado da música nos últimos momentos do século XX. Foi um período onde a indústria fonográfica respondeu à maior variação dinâmica que o digital oferecia em comparação ao analógico, produzindo discos cuja dinâmica era ainda menor de que aqueles da era analógica. (2010, p. 239, tradução nossa¹⁵⁷)

156 Link para um desses vídeos: <https://www.youtube.com/watch?v=VE_W3S_CKqQ>. Acesso em: 11 nov. 2015.

157 You couldn't ask for a better symbol of the strange state of music in the last moments of the twentieth century. It was a time when the recording industry responded to the increased dynamic range that digital

Apesar disso, de *Death Magnetic* em diante, uma preocupação maior com a dinâmica começaria a tomar forma, não só da parte dos produtores, mas também dos músicos, críticos e consumidores. Ainda assim, mesmo sete anos depois do lançamento do fatídico disco, ainda podemos considerar que essa é uma preocupação menor dentro da esfera cultural da música pop. De 2008 em diante, a Guerra do Volume seguiria efetuando suas linhas de desterritorialização, agindo em outros gêneros musicais e mídias, consolidando-se como norma estética.

Há ainda outro modo de compressão, desta vez de dados, ao compactar o arquivo para formatos como o MP3. Esse hoje popular formato trata de cortar fora do arquivo de áudios sons que o ouvido humano não teria habilidade de ouvir nitidamente. Ele também é capaz de simplificar algumas frequências sonoras que nossa mente seria capaz de reprocessar. O que o MP3 faz, portanto, é deixar parte do trabalho para o cérebro do ouvinte. Para tanto, há pelo menos três operações que seu *encoder* efetua ao compactar o arquivo.

O mascaramento auditivo é a eliminação de frequências similares, baseado no princípio de que quando dois sons de frequência semelhante são tocados juntos, e um deles é significativamente mais silencioso, as pessoas ouvirão apenas o som mais alto. O mascaramento temporal tem um princípio similar, através do tempo: se dois sons estão muito próximos temporalmente (menos que cinco milissegundos de diferença, dependendo do material) e um é significativamente mais alto que o outro, os ouvintes vão prestar atenção apenas no som mais alto. O terceiro princípio é o da espacialização. Enquanto é muito fácil localizar a direção de sons de frequência média [como a voz humana] quando reproduzidos em estéreo, é quase impossível para as pessoas localizarem sons muito graves ou muito agudos. Para salvar mais espaço de dados, o *encoder* do MP3 salva esses sons apenas uma vez para ambos os canais, ao invés de executá-los duas vezes e reproduzi-los como arquivos mono. Já que muitos humanos adultos não conseguem ouvir acima de 16kHz, alguns *encoders* de MP3 também jogam fora todos os dados de 16 a 20kHz para salvar ainda mais espaço. (STERNE, 2006, p. 834-835, tradução nossa¹⁵⁸)

Um arquivo de áudio digital, um MP3 com taxa de 128 kilobits por segundo, reduz um arquivo não comprimido como o de um CD de áudio em dez por cento do tamanho original, e,

technology offered over analog by making records whose dynamic range was narrower than those of the analog era.

158 There are three specific psychoacoustic tricks that mp3 encoders use to reduce the size of data files: simultaneous or auditory masking, temporal masking and spatialization. Auditory masking is [835] the elimination of similar frequencies, based on the principle that when two sounds of similar frequency are played together and one is significantly quieter, people will hear only the louder sound. Temporal masking is a similar principle across time: if there are two sounds very close together in time (less than about five milliseconds apart, depending on the material) and one is significantly louder than the other, listeners can only hear the louder sound. The third principle is spatialization. While it is very easy to locate the direction of sounds in the middle of the audible range when they are played back in stereo, it is close to impossible for people to locate very low or very high sounds. To save more dataspace, the mp3 encoder saves sounds at either end of the frequency spectrum only once for both channels, rather than twice and plays them back as mono files. Since most human adults cannot hear above 16kHz, some mp3 encoders also throw out all the data from 16–20kHz to save even more space.

ainda assim, ao menos para uma escuta cotidiana, não apresentará redução de nitidez. Aparentemente, eles nos comunicam o mesmo que o arquivo não comprimido.

Pode-se argumentar prontamente que melhor do que ser uma exploração cruel dos limites da percepção auditiva, o encoder do mp3 instrumentaliza e também celebra os limites do ouvido humano. Ele sugere o quão pouco “input” as pessoas necessitam para ter experiências estéticas poderosas e significantes. (STERNE, 2010, p. 85)

Como um programa flusseriano, o *codec* do MP3 processa tudo o que por ele passa automaticamente. Ele precisa de um corpo humano para que sua tecnologia possa efetuar sua tarefa. MP3 + corpo humano = máquina social técnica.

Esses arquivos de áudio digital trabalham com o mínimo de informação necessária para se obter o máximo de comunicação. Mas como é que se determina quais serão as informações a ser descartadas? Para Goodman (2012), há uma dimensão política que não podemos ignorar. Mesmo baseados em pesquisas sobre psicoacústica, no final das contas, quem decide como o *codec* irá comportar-se são grupos de experts, pessoas que pretendem fazer com que o *software* seja aberto – isto é, que seus processos sejam imparciais independentemente do gênero musical –, mas acabam por fazê-lo funcionar de um modo específico. Um dos problemas disso, defende Goodman, aparece no modo como o *codec* lida com as frequências graves, algumas vezes eliminando-as, pois elas podem ser posteriormente recompostas via psicoacústica. Ao ouvir duas notas musicais agudas com alturas diferentes, nossa percepção encontra os momentos em que elas entram em fase, e, da conseqüente periodização desses momentos, imagina uma terceira frequência, mais grave, mas que não existe fisicamente, isto é, não soa pelos alto-falantes. Como a musicologia do início do século XX, que pretendia encaixar toda a música do mundo em partituras, e como os ditos músicos e autores ‘sérios’ da mesma época que via na música um trabalho predominantemente intelectual, o MP3 encara o som como algo a ser lidado exclusivamente pelo ouvido humano, e não por todo o corpo. “Isto não é apenas uma limpeza tecnológica branca da música negra, mas a configuração dos órgãos, uma chamada à ordem para as vísceras, para a bunda, para que parem de vibrar, e que deixem o trabalho sério de processamento de sinal para o cérebro” (Fuller apud GOODMAN, 2012, p. 187, tradução nossa¹⁵⁹). A compressão do MP3, assim,

159 This is not simply a white technological cleansing of black music but the configuration of the organs, a call to order for the gut, the arse, to stop vibrating and leave the serious work of signal processing to the head. That’s the sick part of it; another part is the way formats are decided on by “expert groups,” committees defining standards for file formats and protocols that are supposedly open in procedure but where expertise, like those of hardcore methodologies, is defined in certain ways. Here, a fat bass becomes simply a particular Fourier transform mappable according to certain isolatable dimensions. Standard formation and non-standard uses create a recursive cycle that is always ongoing but never entirely predictable.

promove uma discriminação sonora, uma configuração politico-estética dos modos de ouvir música pop, menos corpórea, menos tátil, e mais eurocentrista.

Assim como a Parede Sonora de Spector e a Guerra do Volume,

[a] essência do MP3 é a compressão. O espaço (a profundidade sônica de uma gravação) é espremido em uma área física muito menor do que a de um disco de vinil, uma fita analógica ou até mesmo um CD entalhado a laser, enquanto o tempo é similarmente comprimido, no sentido de que o tempo que leva para copiar ou transmitir uma música pela internet é muito menor do que a duração da própria música. (REYNOLDS, 2011b, p. 69, tradução nossa¹⁶⁰)

Durante os anos 2000, quando taxas baixas de kbps eram utilizadas (64, 96, 128...), alguns gêneros musicais se viram privilegiados. A textura sonora do *emocore*, por exemplo, dá ênfase às frequências médias, área do espectro sonoro onde o corpo da guitarra distorcida e a voz tomam forma, e por isso sofre menos com a intervenção do *encoder*. O mesmo pode-se notar nas canções da dupla White Stripes (que fizeram sucesso entre 1999 e 2003, mesmo período da popularização da banda larga e da disseminação do MP3 na web). Contando apenas com bateria, guitarra e voz, e novamente rareando timbres graves e agudos. Soa bem em qualquer alto-falante, mesmo nos que não têm reforço de grave, afinal, não há grave para ser reproduzido. E como os timbres também não se expandem para o agudo, que é a área em que o MP3 efetua maior compressão, a canção perde menos informação por já ser econômica em dados.

Enfim, o que o MP3 efetua a cada vez que processa e comprime uma música é a reterritorialização de sua política (como denunciada por Goodman, 2012). Ele é uma máquina de guerra, uma linha de força contínua que leva a Parede Sonora e a Guerra do Volume às últimas consequências. “Basta dizer que o resultado do processo é o característico achatamento dos infográficos sonoros e as texturas magras aos quais todos nós nos acostumamos ao ouvir músicas em MP3” (REYNOLDS, 2011b, p. 69, tradução nossa¹⁶¹). Agora, qualquer consumidor pode converter sua coleção de vinis, fitas e CDs para arquivos MP3, aplicando a estética do achatamento e da baixa definição até mesmo nos arquivos da história da fonografia. Aquele vinil mofado do *Acabou Chorare* dos Novos Baianos, guardado por décadas em um armário no sótão, e que hoje soa silencioso quando comparado com *Ventura*, pode integrar uma coleção de arquivos MP3. Basta clicar em converter para MP3. E

160 The essence of MP3 is compression. Space (the sonic depth of a recording) is squeezed into a vastly smaller physical area than a vinyl record, an analogue tape cassette or even a laser-inscribed compact disc, while time is similarly compressed in the sense that the time it takes to copy or transmit through the Internet a piece of music is much briefer than the actual duration of the musical experience.

161 Suffice to say that the result of the process is the characteristic flatness of sound-picture and the thin-bodied textures we've all grown accustomed to through hearing music as MP3s.

não só: ativando um *plugin* que controla o volume (recurso que aplica compressão automaticamente, disponível em *softwares* como o iTunes), *Acabou Chorare* provavelmente soará tão alto quanto *Death Magnetic*. Entre o vinil arranhado e mofado e o MP3 comprimido, uma possível distinção entre alta e baixa fidelidade, assim como entre alta e baixa resolução, torna-se improvável. Tal cenário demonstra que o MP3, seguindo a escalada da Parede Sonora e da Guerra do Volume, efetua um terceiro pico de desterritorialização da intensidade de volume nas práticas e estéticas da música pop, dessa vez, padronizando a baixa fidelidade e a baixa resolução sonora. Nesse estágio da história da música pop, agenciamentos de baixa definição ocorrem por todos os lados possíveis: na composição, durante a gravação, na mixagem, na masterização, na reprodução, na transmissão, na conversão e compactação dos dados, no armazenamento e, por fim, na escuta.

Nesse contexto onde a baixa definição é a norma (um regime de signos), há muitos artistas que jogam de acordo com essas regras para produzir seu material. E não só artistas do *mainstream*. Seguindo o caminho inverso da trajetória do lo-fi dos anos 1970, dessa vez temos uma estética de baixa definição que parte dos estúdios profissionais e chega em artistas amadores e independentes. Efetuamos a análise de alguns casos.

Observamos a produção musical de alguns músicos amadores brasileiros, que utilizam, à exceção da voz, exclusivamente teclados sintetizadores na produção de suas canções¹⁶², aparelhos digitais que simulam pianos, órgãos, kits de bateria, contrabaixos etc. Essa prática é comum nos estilos nos quais esses artistas se baseiam para criar suas músicas: funk carioca, brega, rock, dance e hip-hop. Como veremos a seguir, o modo como são concebidos toma em consideração os três picos de desterritorialização previamente elencados (Parede Sonora, Guerra do Volume e MP3) para desenvolver um formato de canção que se apropria dessas lógicas, mas negando, em contrapartida, a construção de uma perspectiva sonora.

Mas o que estamos entendendo por perspectiva? Partindo de Aumont,

A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em *projetar* o espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; de maneira ideal, uma projeção perspectiva deve permitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço. (2004, p. 213)

Vejamos especificamente o problema da perspectiva na música. De acordo com Wisnik, o ápice do tonalismo ocorre com Bach e Wagner, onde as polifonias, a quantidade de

162 Também conhecidos pejorativamente como ‘cantores de churrascaria’, o instrumental de suas músicas, embora autorais, soa como se tivesse sido retirado de catálogos de karaokê. Com a popularização do YouTube, vídeos de divulgação desses artistas ganharam uma sobrevida na web e fizeram alguns se tornarem pequenos sucessos, aparecendo em programas de auditório da TV aberta, por exemplo.

instrumentos e a complexidade harmônica criam uma profundidade sonora, que, conseqüentemente, desenvolve uma linguagem baseada na perspectiva:

A grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. (WISNIK, 1999, p. 115)

O tonalismo, do início do século passado em diante, vai perdendo forças para um retorno à ênfase ao pulso, em oposição às alturas melódicas. Esse retorno ao pulso parece nascer com a *première* de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinski (1919), e em seguida, na música popular, com o jazz, o rock, o rap e, atualmente no Brasil, com o funk carioca e o tecnobrega.

A tendência da música moderna, portanto, tem sido a de ignorar a noção de perspectiva: enquanto numa peça como a *Pastoral* de Beethoven as dinâmicas variam muito (ver Gráfico 8, abaixo), com os instrumentos provocando sensações de profundidade diversas, a partir do rock, todos os elementos sonoros da música popular aparecem na mixagem com intensidade dinâmica muito aproximada. Numa música que alterna momentos calmos e barulhentos, como *Smells Like Teen Spirit* (Nirvana, 1991), temos a sensação que o volume aumenta no refrão, quando o que aumenta mais consideravelmente é a massa sonora. Nos versos mais ‘silenciosos’ há menos instrumentos soando, mas cada ataque, cada palhetada na guitarra ou cada consoante soada por Kurt Cobain beira o nível máximo de volume (ver Gráfico 9, abaixo).

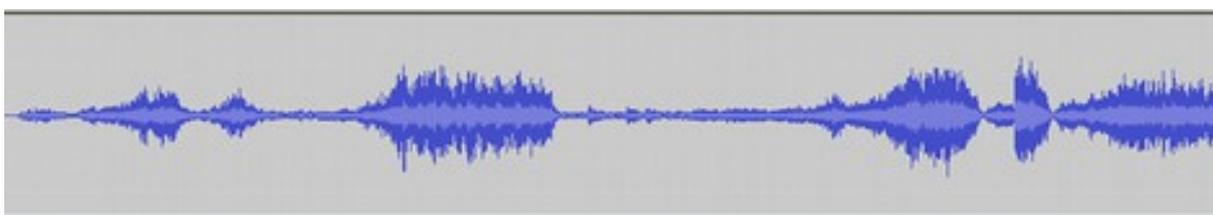


Gráfico 8: *Pastoral de Beethoven* (0:00 a 2:00)

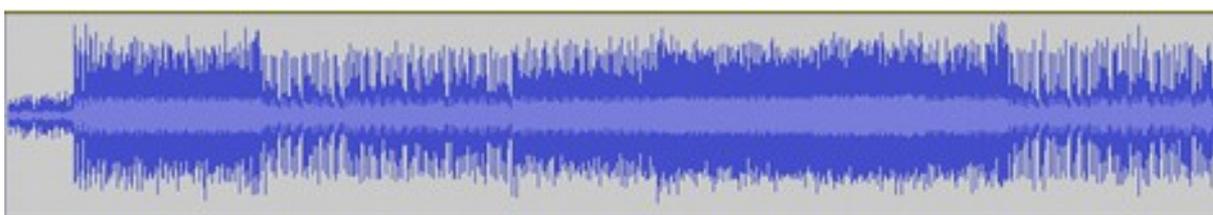


Gráfico 9: *Smells Like Teen Spirit*, Nirvana (0:00 a 2:00)

Desconstruir a perspectiva faz parte do pensamento moderno e suas diversas expressões que, desde o começo do século passado, vêm desfragmentando o ponto de vista

único através das artes, como o cubismo expressa muito bem

No caso da produção amadora que vamos analisar a seguir, todos os instrumentos musicais utilizados são digitais, eles podem ser concebidos diretamente no computador, o que implica nas ondas sonoras geradas não possuírem uma reverberação. A reverberação é uma espécie de eco, de rebatimento de uma onda sonora em um ambiente, que é longo em um salão ou corredor, e curto em um quarto ou despensa. Por mais que não a reconheçamos conscientemente quando conversamos com alguém ou quando ouvimos uma música, ela é que nos situa em um dado ambiente. Cada ambiente possui uma atmosfera sonora que não pode ser substituída pela ausência de sons, caso contrário, a mágica é quebrada: o espectador reconhece uma mudança brusca na qualidade sonora, uma falha na mesa de montagem.

Qual é a especificidade dessas canções, portanto? Pois bem, mesmo compondo música no computador, existem procedimentos técnicos para se simular reverberações para os instrumentos sintéticos, mas, nas canções estudadas, como veremos a seguir, ou eles não são utilizados, ou eles não correspondem a uma reverberação natural (o que pode ser notado com mais clareza com o uso de fones de ouvido). Assim, não é possível situar os instrumentos em um ambiente natural. Além disso, como os ritmos efetuados pela bateria eletrônica são bastante simples e repetitivos, isso colabora para uma estrutura com pouco dinamismo sonoro.

A compressão fica evidente no infográfico de *Fica comigo agora* (2007), de Hélio dos Passos (Gráfico 10). Neste caso, a massa sonora é menos espessa que a de *Smells Like Teen Spirit*. Esse desenho é resultado da escassez de reverberação, bem como da marcação da bateria. Deve-se notar também que há ainda menos variação dinâmica do que no exemplo da canção do Nirvana.



Gráfico 10: *Fica comigo agora*, Hélio dos Passos (0:00 a 2:00)

Esse processo fica ainda mais intenso em *What is the brother* (2007), do cantor Ednaldo Pereira (Gráfico 11), onde todos os ataques instrumentais chegam efetivamente no limite em toda a sua duração. Os picos de áudio neste exemplo já são mais recheados, mais similares aos de *Teen Spirit* porque, nesse caso, há uma reverberação simulada. Assim, há uma sensação de que o volume está mais alto, efetuado por um método similar ao empregado por Spector com sua câmara de eco.

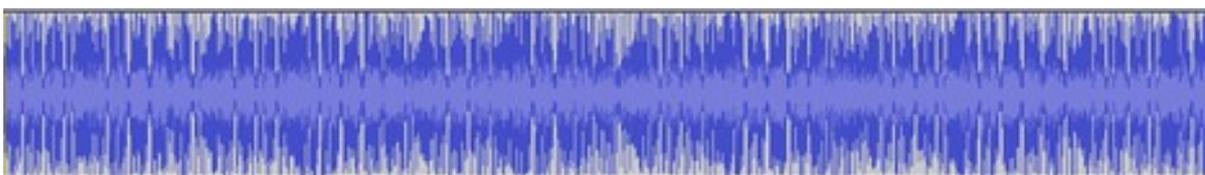


Gráfico 11: *What is the brother*, de Ednaldo Pereira (0:00 a 2:00)

Em *Sou foda*, dos Avassaladores (2010), que é o mais recente dos exemplos, ocorre *clipping* em vários momentos, causando distorções sonoras, mesmo que o volume do aparelho reproduzidor de áudio esteja baixo:

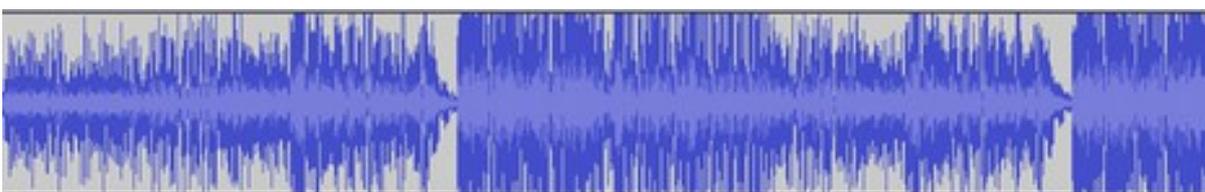


Gráfico 12 *Sou Foda*, Os Avassaladores (0:00 a 2:00)

A noção de perspectiva, cabe dizer, é bem mais ampla do que apenas a questão da compressão técnica. As narrativas na música também mudaram, de epopeias para historietas urbanas; de quadros em uma exposição, para a abstração eletroacústica. A linguagem tonal, já mencionada por Wisnik, centrada nas alturas melódicas cedeu espaço para o retorno do pulso e do ruído no pop, no rock, no funk e até no brega. Mas, uma vez que está tudo ‘na frente’, no limite da dinâmica sônica, não há mais perspectiva, ao menos não do modo como era concebido no ápice do tonalismo. Em termos acústicos, está tudo na superfície. A música pop preferiu a espessura, o relevo, no lugar da perspectiva.

Vale adicionar ainda que a prática de *looping* é utilizada exaustivamente nas canções dos vídeos estudados. *What is the brother*, por exemplo, utiliza uma mesma linha melódica de 16 compassos que se repetem do início ao fim da música. Não há refrão, ponte ou qualquer outro processo de modulação tonal. A única variação se dá na voz de Ednaldo, que canta versos diferentes, intercalando blocos instrumentais e blocos que contam com a sua voz. *Fica comigo agora*, de Hélio dos Passos, também não possui modulações, embora a linha melódica base seja mais comprida. O *looping*, nos três casos, contribui para o desenho achatado dos infográficos. *Sou Foda* conta com verso e refrão que se intercalam, repetidas vezes. Os ritmos são feitos com *beat boxing*, uma técnica vocal, e conta também com uma pequena linha melódica feita por sintetizadores. Nenhum dos casos explora as possibilidades da estereofonia.

Tendo tudo isso em conta, podemos constatar que ocorrem métodos de composição, produção e mixagem que se assemelham aos métodos de compressão e compactação de áudio

empregados pelo *encoder* do MP3: privilegia-se a redução do espectro sonoro, da quantidade de elementos, de timbres, das variações dinâmicas e até dos blocos que costumam tipicamente estruturar as canções pop.

Essas canções, assim como os arquivos de áudio em MP3, trabalham com o mínimo de informação necessária para se obter o máximo de comunicação possível. Desse modo, podemos notar que os ambientes criados (sons eletrônicos sem reverberação) fazem um elogio as suas superficialidades, a sua materialidade, ao invés de tentar abstrair a perspectiva visual e sonora de um mundo tridimensional imaginado pela cultura ocidental. Muito mais do que terem sido privilegiados pela popularização da banda larga, pela viralização efetuada pela cultura digital participativa, por terem virado memes e terem sido convidados para aparecer no *Caldeirão do Huck*, *Eliana*, *Programa do Jô*, entre outros programas de TV, a obra desses artistas é, antes, resultado das caixas pretas nas quais eles operaram desde a composição das canções até a publicação, a saber: teclados sintetizadores; microfones; mesas de som; *softwares* de edição de áudio não linear; compressores de áudio; *encoder* para conversão para MP3.

A Parede Sonora de Spector, a Guerra do Volume e o MP3 efetuam, cada um a seu modo, picos de desterritorialização da música pop, cuja expressão advém de uma confusão entre alta e baixa definição. Tais picos são efetuados através da criação de uma máquina social técnica programada para avançar até o limite máximo de intensidade sonora, mesmo que isso custe o preço de transformar o registro fonográfico em um produto de baixa definição, uma expressão lo-fi.

Enquanto para um leigo, a quantidade de volume simplesmente indica a quantidade de força sonora, cada uma dessas máquinas de guerra cria um tipo de imagem sonora do volume. No contexto da Parede Sonora, a intensificação do volume se dá através da homogeneização e redução de definição dos timbres instrumentais. Ela visava a criar o máximo de comunicação através do máximo de informação. Seu modo de operar é agressivo, reivindica territórios alheios descaracterizando-os, fazendo-os devir outros. Artistas distintos como Leonard Cohen, The Righteous Brothers, The Beatles, The Ronettes, The Ramones, ao se depararem com a Parede Sonora, tornam-se uma única banda. Juntos, derrubam todas as outras ‘bandeiras menores’ – as canções que não possuem uma Parede Sonora por trás delas – das paradas de sucesso.

Com a *Loudness War*, a imagem sonora do volume se modifica. Agora, ocorre um estágio de transição, no qual a utilização de uma variedade de instrumentos não gerará necessariamente um som mais rico. Se esse papel estava na mão do produtor musical como se

estivesse na mão de um compositor (daí a aproximação Wagner/Spector), agora ele fica com os *hardwares*, com caixas pretas que reorganizam e potencializam o sinal, intensificando as ondas menores e achatando a variação de dinâmica.

Quando a Guerra do Volume chega ao seu limite, em *Death Magnetic*, vemos duas tendências: ou o seu atenuamento, com bandas que procuram voltar ao formato de maior dinâmica, ou o seu recrudescimento através da simplificação da textura sonora, o que permite uma maior compressão sem interferir na compreensão dos elementos.

Há pesquisadores que procuram observar aspectos menos apocalípticos da Guerra do Volume. Emmanuel Deruty (2011) escreveu uma matéria questionando os métodos de avaliação de dinâmica e o conceito de *loudness range* do documento EBU Tech 3342¹⁶³, um guia prático com diretrizes para a produção e masterização de áudio. Para o autor, os algoritmos empregados para analisar a variação dinâmica são interessantes e servem como referência (empregamos esse método neste platô), mas não são suficientes para compreender o fenômeno da compressão sonora em todos os seus aspectos, em especial no que concerne à experiência estética dos ouvintes. Na mesma época em que a música pop foi tornando-se progressivamente mais comprimida (de 1990 em diante), surgiram gêneros musicais cujas sonoridades são mais achatadas em termos dinâmicos: o hip-hop, o *nu-metal*, o rap. Canções de artistas observados em 3.2 também seguem esta tendência, como Wesley Willis, Marli, Hélio do Passos, Ednaldo Pereira e Os Avassaladores.

Deruty concorda, como a grande maioria dos produtores de áudio, autores e críticos musicais, que a música está cada vez com o volume mais alto, e que isso está empurrando-a aos perigosos precipícios do *clipping* (ao invés do desenho de um pico de montanha nos infográficos, temos a extinção súbita do sinal ao atingir o cume). No entanto, ele discorda que a música esteja perdendo dinâmica. O que mudou foi o modo como a música desenvolve alternâncias entre momentos silenciosos e barulhentos, passando de um paradigma para outro.

No primeiro paradigma, a dinâmica é feita através da intensidade com que os instrumentos são atacados e/ou através do acréscimo progressivo de novos instrumentos. Como no infográfico da *Pastoral* de Beethoven (Gráfico 8). Wagner e Spector também faziam dessa maneira. No segundo, produtores de áudio empregam compressores que agem nos momentos mais silenciosos, fazendo com que os transientes dos ataques tenham a mesma amplitude que nos momentos mais barulhentos (como durante os refrões). A diferença entre ‘silêncio’ e ‘barulho’ nesse paradigma se dá pela quantidade de massa sonora, como demonstram as alternações entre verso e refrão em *Smells Like Teen Spirit* do Nirvana

163 Disponível em <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3343.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

(Gráfico 9). Duas diferentes imagens sonoras do volume, atualizadas quando o código é convertido em pulsos sonoros pelos alto-falantes.

Mesmo que ocorra variação dinâmica na música pop dos últimos 25 anos (ainda que via novo paradigma tecnológico), não escapamos de diversos agenciamentos de baixa definição. Revisando alguns: achatamento das texturas sonoras (Spector); *Clippng*; bumbos distorcidos; pratos de bateria com suas parciais harmônicas anuladas pelo *encoder* do MP3; sons ultragraves convertidos em efeitos psicoacústicos; etc. Como há picos de áudio durante toda a música, neste segundo paradigma ela se apresenta como um platô. Quando todas as músicas atingem o mesmo nível de volume, quando todas chegam a 3db de variação dinâmica, então estão todas em um mesmo plano de volume. Torna-se ainda mais simples remixá-las, distorcê-las, deformá-las, criar mapas musicais através de traços de outras músicas, como ocorre com algumas práticas atuais como o *mashup* e o *vaporwave*.

Cabe refletir sobre o papel da tutilidade na virada desse paradigma. Como diz McLuhan (2007), um meio quente é um que tem alta definição e requer menos esforço do corpo humano receptor, como é o caso dos aparelhos de som *hi-fi*. Com eles, todo o espectro sonoro, incluindo aí infra e ultrassons, ocupam a sala e nos invadem, fazem vibrar nossas entranhas e órgãos. Um meio frio é aquele que tem baixa definição e que requer mais esforço dos nossos corpos. No caso do MP3, ele não pede para que nossas entranhas e órgãos reconstituam a informação que falta. Ele pede para que nosso cérebro crie imagens sonoras dessas vibrações extremas – no sentido de que ocupam os extremos, grave e agudo – para que nossa percepção seja satisfeita. Agora, nem mais os *hardwares* são responsáveis pelo achatamento. Esse papel foi transferido para os *softwares*. Mais violento que a Parede Sonora, o MP3 opera suas reterritorializações predominantemente como máquina semiótica. Ao reduzir os dados do arquivo de áudio ao mínimo de informação necessária para gerar o máximo de comunicação possível, ele agencia a redução da definição das ondas, traduzindo-as para códigos computacionais e forçando-as a vibrar de acordo com as regras de sua gramática.

Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático. A ordem não se relaciona com significações prévias, nem com uma organização prévia de unidades distintivas, mas sim o inverso. A informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos. [...] A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte – um veredito, dizia Kafka. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13)

Mesmo após todo este debate, poderíamos perguntar-nos: “ora, mas de que adianta

tanta preocupação em fazer uma gravação soar alto ou baixo, se o consumidor tem um botão de volume na ponta dos dedos?”. Acontece que um sussurro gravado, por maior e mais potente que sejam os amplificadores e caixas acústicas, sempre soará como um sussurro. O desafio está em fazer uma banda de rock, um conjunto de rap, um funkeiro, uma diva pop soarem alto *independente* do controle de volume do consumidor final. Esses picos não implicam, fisicamente, em volume alto, no sentido de ondas sonoras tão fortes que sentiríamos nossos corpos vibrarem. Um dos motivos pelo qual eles foram criados é o fato de que os alto-falantes da vida cotidiana reduziram de tamanho, e conseqüentemente de potência. “O volume, uma vez que ele existe totalmente na nossa cabeça, é sobre poder simbólico” (MILNER, 2010, p. 258, tradução nossa¹⁶⁴). Por isso todos esses artifícios empregados nos estúdios e *encoders*, que fazem de tudo pelo volume, mesmo que, para fazer com que um som grave soe mais alto, seja preciso eliminá-lo do espectro. No limite dos agenciamentos da baixa definição efetuados pelos picos de desterritorialização de intensidade do volume, as ondas sonoras evanescem em cálculos nulodimensionais.

164 Loudness, since it exists wholly in our brain, is about symbolic power.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de compor este texto, seguíamos a hipótese de que o LO-FI era um modo de expressão marginal da música pop, uma vez que ele aparece como uma oposição às práticas da indústria fonográfica. Pretendíamos não nos ater ao LO-FI como se fosse um gênero musical, mas encontrá-lo como uma virtualidade que perpassa diversos gêneros e propostas musicais que se encontram nas bordas, nas margens dos gêneros mais bem estabelecidos e socialmente aceitos. No entanto, uma leitura diacrônica de diversos agenciamentos de baixa definição na música pop frustrou essa expectativa, principalmente quando reconhecemos elementos de baixa definição também em músicas do *mainstream*. Há agenciamentos que nem sempre são reconhecidos por serem lo-fi, mas que exercem algum modo de redução da definição sonora, ou de rompimento dos contratos, de desterritorialização de textos institucionalizados.

Assim, foi possível dar conta de uma das nossas perspectivas iniciais, explicitadas na introdução: a de que a música pop vem passando por processos de achatamento, que se dão de diversos modos – discursivos, técnicos, estéticos, culturais e de linguagem. Se tivéssemos optado por uma leitura linear, baseada em profundidade e em hierarquias, em causa e consequência, muito provavelmente não teríamos dado conta de compreender nem o LO-FI como máquina abstrata, nem os agenciamentos por ele efetivados na música pop, que ocorrem rizomaticamente. Outra perspectiva do trabalho – a de entender o LO-FI como um modo de ser da música pop – também foi contemplada, através do conceito de Deleuze e Guattari (2008) de máquina abstrata. Com esse conceito, foi possível pensar a baixa definição como uma virtualidade que age na matéria não formada, partindo-a e modelizando-a através de canções da música pop, de modo a criar matérias sônicas inauditas.

O arcabouço teórico que montamos foi fundamental para que pudéssemos dar conta dessas perspectivas. Com as teorias das materialidades, superamos as noções do senso comum e da crítica musical, que tendem a se voltar para determinismos tecnológicos. Com McLuhan (2007), Flusser (2011a) e Sterne (2003), foi possível refletir sobre a presença e interferência da energia elétrica, da eletrônica, dos cálculos computacionais, dos aparelhos e instrumentos musicais na paisagem sonora dos registros fonográficos que estudamos. Pudemos também reconhecer que tal presença e interferência produzem sentidos não só por si e para si, mas também no choque de suas sonoridades com as canções. Esse processo de desdiscretização da presença da tecnologia torna evidente ao espectador atento a malha de cabos elétricos e

ópticos, microondas, *encoders*, *chips*, transistores que tornam possível a audição esquizofônica¹⁶⁵. Tal modo de escuta, que achata, nivela a tecnologia com a cultura, a estética, a linguagem e a política acompanha a tese de Schafer (2001) de que a paisagem sonora urbana é lo-fi em comparação à rural, hi-fi. Em decorrência, abordamos nosso objeto de pesquisa através de teorias que nos dessem embasamento para refletir sobre essa condição superficial. A aproximação entre o elogio da superficialidade, em Flusser (2008), e a interpretação de Deleuze sobre os efeitos de superfície dos estoicos (2007), conforme proposto por Vieira da Silva (2011), foi fundamental para compreendermos como novas linguagens e dimensões políticas emergem de amálgamas sociotécnicas em um ambiente imanente, no qual tecnologias, artistas, canções, aparelhos fonográficos e instrumentos musicais não superam um ao outro, nem devêm um do outro, mas sim se afetam uns aos outros constantemente, e no *entre* dessas afecções, no que sobra, nos excessos, é que novas amálgamas se atualizam, inauditos, singulares. Podemos perceber isso de forma clara através da perspectiva da arqueologia da mídia. Para essa teoria, importa menos perceber e lidar com clichês do tipo “precisamos manter-nos constantemente atualizados em relação às novas tecnologias, pois elas estão sempre tornando as antigas obsoletas”, e mais reconhecer a potencialidade que o advento de novas tecnologias proporciona às mídias ditas obsoletas, que persistem, resistem e ocupam um espaço significativo da cultura. No atrito, no enfrentamento entre a mídia nova e a velha, enquanto a nova se reafirma, institucionaliza-se, a velha devêm outra, desterritorializa-se, adquire capacidade de servir como território para agenciamentos de baixa definição. Foi especialmente através de mídias obsoletas que o LO-FI efetuou suas primeiras atualizações.

Para além dessas primeiras manifestações, e visando a seguir mapeando e encontrando territórios menos prováveis por onde o LO-FI se materializa, contamos com a Semiótica da Cultura para reconhecer uma ‘mente da cultura’, que se autorregula, sem necessitar de um agente humano que interfira em suas ações, e a ideia de sistemas culturais que trocam informações através de suas fronteiras, criando novas linguagens e textos culturais através da relação entre uns e outros a ocorrer no espaço da semiosfera. Começamos então a encarar o LO-FI como um sistema semiótico autônomo e que se materializa principalmente ao modelizar a esfera da música pop.

O resultado dessas modelizações são as imagens sonoras lo-fi. Elas só puderam ser reconhecidas através da descrição de linhas de variação contínua de conflitos instaurados pelo LO-FI em territórios de significação. Algumas dessas linhas foram mapeadas nos seis platôs

165 Termo criado por Schafer (2001) para indicar sons que ouvimos, mas cuja fonte não está presente. Refere-se, é claro, aos sons que são reproduzidos por fonogramas.

que compõem o capítulo três. É preciso salientar uma característica de nossa tipologia: não nos interessava reconhecer como uma imagem sonora singular era repetida incessantemente ao longo da história da fonografia, afinal, a repetição simples implica em uma institucionalização dessas imagens, tornando suas linhas e contornos evidentes, em *alta definição*. Ao invés disso, procuramos evidenciar como uma imagem sonora singular, ao se manifestar, é logo arrebatada pelas linhas de variação contínua, fazendo com que novas imagens sonoras se materializem, ainda pouco definidas, mas com alguns traços que se assemelham às imagens sonoras anteriores, e que permitem reconhecê-las agindo e reagindo em um mesmo território.

Cada um dos seis platôs desenvolvidos no capítulo 3 é a descrição de um procedimento maquínico que é agenciado pelo LO-FI, uma máquina menor. Cada uma delas efetua uma linha de variação contínua de baixa definição, uma expressão desviante, produtora de diferença tanto para o LO-FI quanto para a música pop, expandindo o virtual de ambos. Dentro de cada um desses platôs, e com frequência *entre* platôs, é possível, também, reconhecer máquinas ainda menores, fugidias, às vezes descritas e resolvidas em um único parágrafo, ou que só podem ser percebidas como tal se reconhecermos suas conexões com máquinas descritas em outros platôs.

O LO-FI não só provoca agenciamentos de baixa definição que resultam em atuais seus (lo-fi), mas provoca, também, a regularidade destes processos de diferenciação em um mesmo território. Insistimos que não se trata de repetição simples, mas de repetição da diferença. Por isso os platôs contemplam grandes intervalos de tempo da história da fonografia, para que fosse possível perceber como o LO-FI agencia diferentes territórios de significação simultaneamente. Não há continuidade entre um platô e outro, um não começa onde o outro parou.

Há, ainda, territórios de significação que são compartilhados pelos platôs. Gostaríamos de destacar, a seguir, sete que se demonstraram como os mais recorrentes: *mainstream*; *underground*; autenticidade; amadorismo; violência; meios e aparelhos; e superficialidade. Todos esses são arrebatados, com maior ou menor intensidade, em todos os seis platôs. Assim, temos pelo menos seis leituras sincrônicas de cada um desses sete territórios, e nos cabe, agora, sintetizar os principais momentos de desterritorialização de cada um deles, visando a sistematizar a regularidade de processos diferenciais que permite evidenciar máquinas singulares e criativas que derivam do LO-FI. Cada descrição desses momentos é acompanhada de números entre parênteses, que correspondem ao platô em que foram reconhecidos.

Mainstream

O *underground* não é o território por excelência do LO-FI, mas apenas um dentre vários outros, e tão relevante quanto o *mainstream*. **(6)** Foi nos picos de intensidade sonora onde isso ficou mais explícito, com os métodos de masterização (*Parede Sonora*, *Loudness War*) criados pela grande indústria para fazer com que as canções pop soassem mais altas no rádio, isso ainda nos anos 1960, muito antes do lançamento do Portastudio. Como resultado limite, as canções de bandas mundialmente famosas como Oasis, Red Hot Chili Peppers e Metallica foram excessivamente comprimidas, resultando em canções com paisagens sonoras lo-fi. Tal prática não só foi desenvolvida dentro do *mainstream*, como se transformou em norma que até hoje perdura. Mais tarde, a compressão foi apropriada pelos circuitos independentes para produção de novos gêneros musicais e abordagens sonoras superficiais, caso do *digital trash*, do funk carioca e do tecnobrega. **(2, 3 e 5)** Curioso notar que a compressão só foi passível de ser absorvida pelo *underground* quando os artistas deste circuito se apropriaram de aparelhos fonográficos produzidos em escala industrial, desenvolvidos inicialmente para a manutenção do *mainstream*, como *boom boxes* e fitas cassete. Nesse caso, o lo-fi também é condicionado primeiro pelos produtos da indústria fonográfica e do *mainstream*.

(2) Também antes da configuração do lo-fi como uma expressão típica do *underground*, artistas de renome como Paul McCartney e Bruce Springsteen já experimentavam com gravadores portáteis, obtendo resultados similares aos de artistas normalmente compreendidos como lo-fi, como **(2 e 3)** Jandek, Daniel Johnston e Yoñlu: canções mais intimistas, climas sombrios e uma abordagem mais direta. A diferença é que McCartney e Springsteen, como artistas do *mainstream* que são, seguiram produzindo discos de alta resolução e em estúdios profissionais, afinal, eles jogam a favor do ‘aparelho de estado *mainstream*’, enquanto Jandek, Johnston e Yoñlu tomaram a baixa resolução como base para sua produção, persistindo assim como ‘máquina de guerra *underground*’.

Por mais duro que seja o núcleo do *mainstream*, ele contém dentro de si códigos para efetuar explosões quando necessário. Se o observarmos através da Semiótica da Cultura, logo perceberemos que ele força a entrada de textos culturais exógenos e radicalmente opostos a sua lógica vigente em momentos de estagnação. Foi assim com a ‘estética lo-fi’, com o Nirvana, com o *digital trash*. No entanto, sempre o faz nos seus termos: **(1, 2 e 4)** tal incorporação geralmente implica em absorver o que há de mecanizado, o que há de

estritamente tecnológico ou de meramente curioso, mas exclui o que há de político, de violento, de mais arrebatador no *underground* (feminização do rock, por exemplo) para implementar a sua própria política.

(1) Institucionalizado pelo *mainstream*, a ‘estética lo-fi’ nada mais é do que inserir alguns ruídos típicos de aparelhos fonográficos na paisagem sonora de discos gravados em estúdios de última geração, anulando todo o caráter anticorporativo e subversivo que tal prática continha quando empregada por artistas amadores em seus quartos localizados em subúrbios. O Nirvana se transformou de banda de garagem em salvação mundial do rock na mesma medida em que viu a população de espectadores vestindo camisetas de flanela ceder espaço para os que vestiam camisetas polo. (2 e 6) Já o *digital trash* efetua uma síntese dos casos anteriores: é apreciado pelo que tem de ridículo, de risível, de exótico, e não pela potência de sua precariedade, pela expressão material da condição social e política da qual seus artistas fazem parte. O agenciamento de baixa definição efetuado pelo *digital trash* se dá pela sua materialidade, pelos timbres, pela limitação virtuosística, pelas melodias repetitivas e pelas subversões antropofágicas, ao contrário de um método mais comum na música pop, que seria efetuar metáforas através da letra da música. Está tudo na superfície, o Brasil mostrando sua cara com imagens sonoras lo-fi.

Como há esses frequentes desvios lo-fi dentro do *mainstream*, não podemos, portanto, compreendê-lo como espaço de institucionalização da música pop. Por isso, optamos por denominar de ‘alta definição’ esse território onde as imagens sonoras são institucionalizadas. Este é um espaço incorpóreo, onde se assentam os clichês, os efeitos procurados por opções estéticas (buscar o “som quente do vinil” em *plugin* de áudio digital). Ainda assim, vale salientar que o *mainstream* tende muito mais para expressões de alta definição do que de baixa: é uma esfera semiótica dura, conservadora, retranqueira – age como se fosse um aparelho de estado. É aí que o *underground* se coloca em oposição ao *mainstream*: ele absorve os textos culturais que são negados pelo *mainstream*, bem como possui um núcleo mais mole, com maior capacidade de adaptação.

Underground

(1) A importância que geralmente é atribuída ao *underground* se deve muito ao fato de ele ter sido o ponto de entrada, o território onde o termo lo-fi aparece para se referir a gravações ruidosas, precárias, de baixa qualidade, opondo-se às retrancas e tendências em direção à alta definição do *mainstream*. Nosso desafio aqui foi o de reconhecer, também,

outros agenciamentos de baixa definição na esfera cultural.

Assim como o *mainstream* possui aberturas para o LO-FI manifestar-se, no território *underground* podem surgir microcosmos de alta definição: **(3)** alguns dos artistas que foram aqui estudados desejavam virar celebridades, astros pop, e visando a isso produziram uma obra tão vasta, uma quantidade tão grande de canções, que acabaram por configurar um lado reterritorializado de si próprios, com seus próprios *leitmotifs*, clichês e opções estéticas repetitivas. Vimos isso com Daniel Johnston e sua insistência em cantar sobre Laura, sobre o Diabo, e ao usar os mesmo acordes, andamentos e instrumentos para criar centenas de canções. **(2)** Vimos também em Wesley Willis e suas músicas cujos títulos são nomes de cantores e bandas de rock, e na estrutura idêntica de suas mais de mil canções. Vimos em Jandek e seu primeiro disco, no qual um único acorde serve de base para quase todas as canções.

(2) Tais maquinizações do amadorismo no *underground* também podem ser consideradas de baixa definição se elas forem observadas na sua relação para com o *mainstream*. Nesse caso, convém perceber como, diacronicamente, toda vez que o *mainstream* absorve algo do amador, este imediatamente devém outro, procurando criar um novo território onde ele possa manifestar-se novamente, tentando escapar de sua possível institucionalização. Nada mais *underground* do que ver uma banda tocando em um canal de televisão aberto e dizer “eu gostava deles antes de ficarem famosos”. O movimento *underground* é nômade: está sempre em busca de um território a explorar.

(5) Além de ocupar, outras duas metas do *underground* são persistir e resistir. Enquanto não for institucionalizado, Tony da Gatorra persistirá produzindo seu instrumento artesanalmente e seguirá fazendo suas performances criticando o aparelho de estado, que é incapaz de reconhecer a potência de sua máquina de guerra sônica. A materialidade da gatorra e os sons que ela produz efetuam imagens sonoras lo-fi de resistência ao capitalismo avançado tão ou mais fortes do que as imagens projetadas pelos discursos de protesto entoados por Tony, especialmente porque nenhuma das gatorras é igual a outra, industrialmente falando. Cada uma tem timbres, botões, efeitos e aparências próprias: máquinas de guerra particulares.

O modo como o *underground* parece expressar-se de forma mais potente não é na mera oposição ao *mainstream*, mas em tentar colocar-se sempre uma dobra adiante. Ele quebra os regimes de signo do *mainstream* ao produzir choques afetivos entre **(4)** corpos físicos **(6)** e signos. Como vimos na teoria dos afectos, todo choque afecional desencadeia o encontro entre dois ou mais corpos, mas também, como consequência, gera afecções

excedentes. Quando um encontro desses ocorre no âmbito do *mainstream*, algo sobra, e é ali que o *underground*, mais ou menos como um parasita, irá criar um território de significação: ele age como uma máquina de guerra.

Autenticidade

(1) Logo que a fonografia se tornou possível, a noção de *autenticidade* foi arrebatada. A reprodutibilidade técnica, como acusada por Benjamin (2012), liberta o termo de sua relação com a ‘presença’, a ‘aura’, o ‘valor de culto’, e passa a indicar graus de autenticidade. A indústria passa a defender como mais fiel o equipamento que for mais capaz de ser discreto, de esconder os sons indesejados que emanam de seus mecanismos. No primeiro centenário da fonografia, esses sons foram suavizados, mas persistiam, então passamos cem anos ignorando esses sons através de técnicas auditivas sugeridas discursivamente pela indústria através de anúncios, eventos científicos e demais demonstrações (cf. STERNE, 2003). Fomos treinados pela indústria da era analógica a ouvir o fonograma e ignorar o fonógrafo. Desde então, torna-se evidente que a dicotomia entre alta e baixa fidelidade é muito mais cultural do que tecnológica. Não há aparelho fonográfico com maior ou menor fidelidade, mas percepções sociais do que significa fidelidade, de quais gravações seriam um registro mais autêntico em comparação a outras. Isso foi reforçado quando o *underground* enfrentou o discurso de autenticidade da grande indústria criando o seu próprio, tornando evidente os sons emanados de aparelhos fonográficos, privando-se de tecnologias de ponta, (2 e 3) escancarando os limites virtuosísticos dos músicos, buscando recuperar uma dita espiritualidade perdida pela música pop quando ela foi apropriada pelas grandes corporações midiáticas.

Desse modo, tínhamos, do lado do *mainstream*, o seguinte discurso: (1) a autenticidade está diretamente relacionada com o grau de fidelidade que um aparelho fonográfico é capaz de atingir. Seguindo essa lógica, apenas a grande indústria teria capacidade de, progressivamente, aprimorar a qualidade sonora, ao investir muito dinheiro em pesquisas para atingir esse objetivo. Há uma dimensão política nesse discurso, que visa a se autoautenticar. Já do lado do *underground*, um outro discurso será desenvolvido defendendo o extremo oposto: (2, 3 e 5) só é autêntico aquele que cria livre das amarras corporativas, aquele que se apropria das tecnologias obsoletas, domésticas, aquele que faz as coisas por conta própria ou até mesmo (4) danifica os aparelhos em busca de sonoridades inauditas. A dimensão política deste discurso é claramente anti-*mainstream*: autentica-se deslegitimizando. Paradoxalmente, as afecções que o *mainstream* e o *underground* exercem um no outro

ocorrem precisamente por discursos de extrema oposição como esses.

(1) No período em que o discurso de autenticidade do *underground* é estabelecido, no início dos anos 1980, *mainstream* e hi-fi se confundiam tanto quanto *underground* e lo-fi. Com o advento das mídias digitais na mesma época, a indústria enfim silencia os aparelhos o suficiente para que as fonografias não dependam mais de técnicas auditivas para ser apreciadas em sua dita alta fidelidade. Mas o excesso de assepsia acabou por fazer com que as paisagens sonoras soassem artificiais demais. O que parecia o final da corrida em direção à perfeição sonora levou produtores musicais para o caminho de volta: inserção de distorções, voltar a gravar em fita para então converter para CD, **(1 e 6)** reduzir a variação dinâmica, libertar-se da referência a sons concretos (*auto-tune*, sintetizadores, *loops*...) etc. Tal movimento confundiu as noções de lo-fi e hi-fi, ao menos em termos tecnológicos e de recepção, e levaram a música *mainstream* a alinhar-se esteticamente com as práticas *do it yourself* do *underground*.

Então, foi através da constante desterritorialização da noção de autenticidade que o lo-fi se autonomizou do hi-fi, potencializando sua dimensão política ao se tornar capaz de se manifestar não só na esfera *underground*, mas também na *mainstream*.

Amadorismo

(2 e 3) Com os aparelhos portáteis de gravação em fita magnética no final da década de 1970, artistas amadores puderam enfim divulgar suas canções por conta própria, sem precisar passar pela mediação de um selo fonográfico, visto que eles não dialogavam com as retrancas institucionalizadas da música *mainstream* daquela época. **(1)** Levaria algo em torno de vinte anos para que o *mainstream* incorporasse elementos lo-fi, e os repetisse de modo que se transformassem em imagens sonoras de alta definição: na década de 1990, o chiado da fita cassete, o timbre de microfones e guitarras baratas, mau contato e outras sonoridades e aparelhos passam a ser celebrados como clichês a ser reproduzidos e repetidos por bandas contratadas por grandes selos fonográficos (Pavement, Beck, Sonic Youth...).

Antes disso, o amadorismo passaria por intensos processos de desterritorialização: **(3)** foi atrelado ao movimento punk e ao *do it yourself* como método para fazer com que as bandas independentes soassem mais espontâneas do que aquelas contratadas por grandes selos; **(2 e 3)** foi, também, atrelado a procedimentos caseiros de gravação, potencializando o exílio de artistas trancados em seus quartos e porões, permitindo que eles expressassem e distribuíssem suas obras desviantes; demonstrou-se como um modo de resistência às

tendências hegemônicas da conservadora década de 1980; desenvolveu um estilo musical que era punk demais até para os punks da época, com suas canções infantis, falta de virtuosismo, androginia e instrumentação mínima; justificou-se como caminho rápido para a gravação incessante de canções, conseqüentemente automatizando artistas que estariam engajados, em princípio, em uma produção artesanal; **(5)** por fim, seria compreendido como meio para se enfrentar a história triunfalista da grande indústria.

(2) O amadorismo, quando atravessado pelos agenciamentos de baixa definição, modifica drasticamente o comportamento tanto dos compositores quanto dos equipamentos de gravação. Na medida que se envolvem com os procedimentos de registro de suas canções, os músicos se mecanizam: descobrem atalhos, métodos para gravar mais rápido, desenvolvem estratégias para aproveitar melhor o tempo e aumentar a produtividade. Do mesmo modo, quanto mais o aparelho afecta a capacidade artesanal dos artistas, estes também afectam a capacidade mecânica dos aparelhos. **(4)** A cada gravação, regravação, superposição, os cabeçotes vão desalinhando-se, empoeirando; os botões vão soltando-se; a fita vai se deteriorando. Nesse encontro, os aparelhos perdem sua potência mecânica enquanto se precarizam. Torna-se necessário observá-los o tempo todo: cuidar para que um botão não caia, amarrar um microfone com barbante, cutucar os cabos com mau contato até que funcionem, alinhar os cabeçotes... Desse modo, o amadorismo evidencia a deterioração dos aparelhos decorrente de seu uso contínuo e prolongado, **(5)** forçando-os a funcionar para além de sua vida útil. Em toda gravação amadora há algo de violento. **(2 e 6)** Vimos também que, através do *digital trash*, o Brasil mostra sua cara menos através do discurso das letras, e mais através da materialidade das imagens sonoras que compõem a canção.

Violência

Ao longo da tese, percebemos que a noção de ruído não poderia ser aproximada à de lo-fi. Como propõe Hidaralli (2013), um ruído tem alta capacidade de se transformar em sinal na medida em que ele se repete. Ou seja, ele tende para a alta definição. Acompanhando as teorias do afecto e a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, a violência apareceu como um termo mais adequado para compreender os rompimentos de contrato institucionalizados efetuados pelos agenciamentos de baixa definição que são da ordem do choque entre corpos.

(1) Constatamos que, com certa recorrência, as imagens sonoras de baixa definição são resultado de atos violentos, expressados das mais diversas formas: Decodificar uma mídia analógica implica em deteriorá-la. Os *overdubs* excessivos e canais de áudio ‘sangrando’ em

discos como Velvet Underground & Nico anteciparam, em estúdios profissionais, a sonoridade típica do lo-fi dos anos 1980.

(4) O LO-FI como máquina abstrata parte de um envolvimento com a matéria que é mais corporal, físico, seja reutilizando mídias em excesso, esgotando-as, sucateando instrumentos, distorcendo sons através de violências físicas para com os equipamentos, em um regime no qual os agenciamentos se dão predominantemente através de relações entre corpos, em um embate entre a corporalidade dos aparelhos e a humana. Em seguida, e mais recentemente, (6) a relação se tornou menos visceral, visto que a interferência humana nos aparelhos foi dificultada pelos programas, em um regime em que os agenciamentos se dão predominantemente através de relações entre signos.

(2, 3 e 4) No primeiro tipo de envolvimento, a tatilidade se dá de um modo que estamos mais acostumados a entender. Ela é visceral, no volume alto que faz vibrar nossas entranhas, no ato de perfurar alto-falantes, criar microfônias, gritar no microfone até perder a voz, quebrar guitarras, deteriorar a qualidade da música em fitas cassete reutilizadas e mastigadas.

(5 e 6) No segundo, a tatilidade é de outra ordem, afasta-se do contato superficial direto e físico para criar outro tipo de contato superficial, agora conceitual. Como os programas dos aparelhos se tornaram complexos, não entendemos como eles processam os dados, então não somos mais capazes de modificá-los através da violência física: desgastá-los, perfurá-los, chutá-los, mordê-los ou quebrá-los não produz novas possibilidades sônicas; pelo contrário, danificam o aparelho a ponto de ele simplesmente não mais *funcionar*. O que é preciso agora é enfrentar os programas, que, de acordo com Flusser (2011a), simulam um tipo de pensamento. Eles impõem seu regime de signos, um que o corpo humano não é capaz de enfrentar fisicamente, mas o logra conceitualmente: agora, a produção de sons de baixa definição (MP3, compressão, sintetizadores, *sampling* digital) devém de um esforço do usuário em quebrar a cadeia lógica do programa computacional, isto é, fazer com que uma máquina social técnica (sistema pragmático) produza diferença em uma máquina coletiva semiótica (sistema semiótico).

(6) Essas relações de violência talvez se aproximem do entendimento de Deleuze e Guattari (2008, p. 18) de catatonia (“esse afeto é forte demais para mim”) e fulguração (“a força desse afeto me arrebatá”): os corpos dos humanos e dos aparelhos passam a ser modelizados por transformações incorpóreas. Ambos os tipos de agenciamento – ligados ao regime dos corpos e ao dos signos – não são extremos opostos, são complementares e simultâneos, entrecruzam-se, embora haja uma predominância do primeiro tipo nos primeiros

agenciamentos de baixa definição e do segundo nos mais atuais.

Meios e aparelhos

(1) Da presença cada vez mais discreta da energia elétrica até (5 e 6) a presença cada vez menos discreta do cálculo computacional nas paisagens sonoras fonográficas, meios e aparelhos sempre tiveram um papel fundamental na fonografia ao moldar e limitar a forma das músicas. E eles o fazem das mais diferentes maneiras: (4) através do controle de timbre; (6) potencializando a intensidade das ondas sonoras; interferindo na frequência; (1) nos ruídos que produzem ao lerem as mídias e assim por diante.

(1) Agenciamentos de baixa definição já ocorriam desde o fonógrafo, mas foi necessário chegarmos a um estágio de alta fidelidade, em torno de cem anos mais tarde, para que se pudesse reconhecer a persistência da baixa definição. (1 e 5) Então, ao invés de uma leitura progressista da tecnologia, propomos uma circulação entre tecnologia e cultura: o desenvolvimento de um é o desafio de superação do outro; a obsolescência de um é o reciclamento do outro.

(5) Conforme novos aparelhos foram sendo inventados, sempre com melhor resolução, os obsoletos tiveram sua finalidade principal ressignificada. (2 e 3) Enquanto a fita cassete ia sendo progressivamente substituída pelo CD, artistas caseiros insistiram na mídia magnética, especialmente por ela poder ser regravável. Aliada à produção realizada na intimidade do quarto, o lo-fi passou de uma estética explicitamente tecnológica para um modo de ser. Daniel Johnston utiliza as fitas cassete reutilizadas para compor um relato de sua própria vida. Ali, ele não grava apenas canções, mas também conversas informais com amigos, discussões com seus pais, às vezes deixa vaziar o áudio originalmente gravado na fita, às vezes grava por cima de suas próprias gravações, e assim o cassete vai transformando-se: ora ele parece um diário; ora um palimpsesto; ora um catálogo do artista; ora um confidente. Johnston e o cassete se misturam corpórea e incorporeamente.

Acompanhando Deleuze e Guattari (2008), insistimos ao longo da tese que os meios e aparelhos só se tornam potentes se participarem de um amálgama sociotécnico. (1) A fonografia não poderia ter interferido na música enquanto seus inventores não tivessem percebido que era possível registrar um conjunto tocando ao vivo, fazer cópias desse registro, criar uma rede mercadológica em que registros de diversos outros artistas pudessem ser distribuídos para o varejo, e, enfim, vendê-las para um consumidor que tivesse comprado um reproduutor de mídias fonográficas. Enquanto o gramofone de Edison servia como um registro

de testemunhos na corte, ele só seria capaz de promover mudanças estruturais no sistema jurídico. **(3)** Do mesmo modo, o LO-FI não teria interferido na música enquanto a fita cassete regravável e seu gravador portátil não tivessem sido tomados por um artista que, através desses aparelhos, gravaria-se sozinho, faria cópias desse registro, criaria uma rede independente com outros artistas que gravam do mesmo modo, e distribuiria as fitas em eventos locais, para enfim atingir um pequeno público que usa um leitor de fita cassete para apreciar sua obra. O lo-fi também dependeu dessa rede sociotécnica em que a mistura de corpos entre o cassete e os artistas desenvolve todo um circuito alternativo, **(2)** um *meio de comunicação* micropolítico.

Superficialidades

Em todos os platôs, constatamos e reiteramos que os agenciamentos de baixa definição se expressam materialmente na superfície das canções pop registradas fonograficamente (em sua paisagem sonora). **(6)** E a digitalização da música e o *encoder* do MP3 levaram a música em direção aos cálculos nulodimensionais dos algoritmos da informática (plano de imanência).

(6) Se a música pop muitas vezes não parece ter profundidade, em compensação, ela é dotada de uma superficialidade, porque se expande para além de si, ela provoca atualizações que não são apenas do virtual da música, mas também de outras superfícies: nos espaços públicos, contribuindo para a criação de ambientes lo-fi (SCHAFER, 2001) via música ambiente, artistas de rua, trio elétricos, carros de som, etc; na televisão, com os videoclipes; no rádio, com as canções comprimidas; na web, com os itinerários de *remixes*, pastiches e paródias (cf. SOARES, 2009); nas mudanças no modo de compor, agora através de teclas e superfícies de sensibilidade tátil; e assim por diante.

O acúmulo de todos esses modos de ser superficial resulta em estéticas próprias. Em *Retromania* (2011b), Reynolds reflete sobre a criatividade musical da primeira década dos anos 2000, na qual um dos principais movimentos foi o de revisitar o passado da cultura pop, rearranjando diferentes gêneros e citando-os em canções carregadas de referências das décadas de 1950-90 (vide Amy Winehouse, Black Eyed Peas, The Strokes, LCD Soundsystem...) ¹⁶⁶. O autor denomina a última década como *flat*:

¹⁶⁶ Cabe notar que essa tendência também se expressou no Brasil, em bandas como Cachorro Grande, Júpiter Maçã, Los Hermanos, Superguidis, Pitty e até Caetano Veloso, cujo disco *Cê* (2006) tem o mínimo possível de instrumentação e efeitos de mixagem, emulando gravações caseiras lo-fi da década de 1980. Reynolds (2012), no entanto, também lembra que houve artistas que não seguiram essa lógica, sem contar com o surgimento de novos gêneros (de novo, no Brasil, podemos destacar o tecnobrega).

Sobretudo, flat é o achatamento do tempo: ao invés de estarmos em um presente que é tanto o acúmulo do passado como a linha de fuga para o futuro (os três tempos ocorrendo em níveis diferentes), vivenciamos o presente, o passado e o futuro, ocorrendo paralelamente no mesmo plano. O acesso fácil à memória cultural da nossa sociedade fez com que o tempo “escapasse”, não para trás (em direção ao passado), e sim “para os lados” [...]. (CONTER; TELLES; ARAUJO, 2015, p. 94)

Até mesmo a nossa concepção de tempo se modificou em decorrência do modo como as tecnologias contemporâneas lidam com a cultura. Como diz Wisnik (1999, p. 13), se a “[...] música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade”, **(2)** a produção amadora, **(6)** a Guerra do Volume e **(4)** os atos de violência sonora da década de 1980 preconizavam, em forma de imagens sonoras, o estágio hegemônico de superficialidade em que a música pop hoje se encontra, como vemos com a retromania sugerida por Reynolds, mas também **(2 e 6)** no *digital trash*, no funk carioca, no *trap*, no *vaporwave* e em diversos outros gêneros pós-2000.

(6) Até mesmo o receptor se tornou superficial. Se antes, há quarenta anos, tínhamos o modelo do ouvinte concentrado, que se fecha no quarto com seu objeto de desejo (o *hi-fi*) e deixa-se penetrar em profundidade na complexidade dinâmica das sonoridades e das complexidades harmônicas, agora temos o *flaneur*. Este vagueia por superfícies sonoras cujo instante decisivo é o instante qualquer: não há ápice de tensão dinâmica ou narrativa, porque todos os elementos soam o tempo todo e a todo volume.

Por isso, elencamos uma série de imagens sonoras que efetuaram, cada uma em seu tempo e modo de expressão, arrebatamentos da noção de superfície. **(6)** Está explícito no nome da Parede Sonora de Spector, tanto quanto está explícito no modo como sua abordagem wagneriana da música pop converte mesmo a mais simples e direta banda de punk em uma horda de instrumentos musicais inidentificáveis: os timbres, assinatura de cada instrumento, misturam-se uns com os outros, como uma massa de manifestantes sem bandeira. Se faz presente, também, através dos métodos de compressão sonora, desde os mais evidentes para o ouvinte, como o aumento de volume e diminuição de dinâmica, até os mais discretos, como o compressor MP3, cuja tecnologia, que simula um modo eurocêntrico de encarar a música, diminui a potência dos sons de nos afetar de forma tátil. **(4)** Já no caso de My Bloody Valentine, a Parede Sonora é produzida por apenas quatro instrumentos, mas há a participação de diversos pedais de efeito e controle de timbre, diversos amplificadores e módulos que colaboram para que as guitarras tenham um poder sônico tão violento que acomete fisicamente os espectadores: todos os nossos sentidos são envolvidos na fruição estética de uma força que é estritamente sonora. **(5)** E poderíamos destacar ainda os aparelhos eletrônicos

e digitais, caixas pretas indecifráveis que nos dão acesso apenas a sua superfície, tomada por botões, teclas, alavancas e chaves. Elas não apenas expressam materialmente a condição superficial que a música pop vive, mas também são a ponta de uma rede sociotécnica muito maior, que envolve desde *microchips* e artistas amadores, até indústrias multinacionais e conglomerados de mídia. Mesmo as gatorras de Tony dependem de peças produzidas na China para poder ser compostas.

A máquina abstrata LO-FI e seus processos comunicacionais

Como vimos, cada um desses territórios é arrebatado diversas vezes por agenciamentos de baixa definição, e somente mapeando-os podemos reconhecer a máquina abstrata LO-FI. Ela é o diagrama de todos esses mecanismos em funcionamento, afectando uns aos outros. Estamos, portanto, identificando um outro modelo comunicacional. Enquanto esquemas lineares no estilo emissor - mensagem - receptor não são suficientes para compreender os novos processos informacionais e comunicacionais, entendemos que uma perspectiva imanente pode ser mais potente para encarar os desafios da contemporaneidade. Acontece que precisamos lidar não só com tecnologias cada vez mais complexas e com um progresso desenfreado que torna os aparelhos obsoletos em pouco tempo, mesmo enquanto eles ainda funcionam e nos servem plenamente, mas também com o acúmulo desses objetos tecnológicos e a ressignificação que eles sofrem ao passarem a ser compreendidos como obsoletos. Do mesmo modo, métodos de composição, gravação, audição e distribuição antiquados também persistem e se sobrepõem aos novos.

Corpos estáveis (em alta definição) entram em zona de colisão e se chocam, afectando uns aos outros. Cada corpo precisa trabalhar para traduzir as informações que lhe invadem, arrebatam e violentam, e que efetuam agenciamentos de baixa definição. Incorporadas as informações que lhe convêm, e expulsas as que não lhe interessam, os corpos retornam a um estado de alta definição. Esse percurso que apresentamos é uma livre apropriação nossa de como a Semiótica da Cultura (LOTMAN, 1996, 1999; MACHADO, 2003) e a Teoria dos Afectos (DELEUZE, 2007; MASSUMI, 2002) compreendem como os corpos se comunicam e trocam informações. Nesse contexto, compreendemos a alta definição como um estado regular de um dado corpo, quando este desenvolve ritmos (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011b) estáveis que reafirmam constantemente o núcleo duro do corpo (constituição de um espaço estriado e sedentário). A baixa definição, por sua vez, manifesta-se entre dois diferentes estados regulares de um dado corpo, desestabilizando os ritmos regulares e

forçando o núcleo a modificar sua estratégia para lidar com a diferença (constituição de espaços lisos e nômades).

Nossa concepção de alta e baixa definição difere da de McLuhan (2007). O autor dividia as mídias em quentes e frias. As do primeiro tipo, que ele também denomina de alta definição, são aquelas mais saturadas de dados e que exigem menos envolvimento dos sentidos, como o cinema; as do segundo, de baixa definição, compactam ou reduzem seus dados e, em contrapartida, exigem um maior envolvimento tátil do espectador, como a televisão. Essa concepção se limita à compreensão de como nossos corpos são afectados e reagem aos meios de comunicação de massa, seguindo um paradigma emissor - mensagem - receptor (ainda que reconhecendo tanto a via de mão dupla que esse caminho segue quanto de que modos a materialidade do emissor interfere na mensagem e na reação do receptor). Em nosso modelo, ambas alta e baixa definição são condições possíveis de serem atualizadas em qualquer corpo e são resultado não de sua natureza informacional, e sim de seu comportamento comunicacional ao longo da duração. Não é um dado quantificável e, por isso, talvez fosse mais apropriado ler “definição” em McLuhan como “resolução”. Quanto à questão tátil, entendemos que as mídias de baixa resolução exigem um esforço maior da percepção, como o MP3 e suas ondas graves psicoacústicas, e menos dos nossos sentidos táteis. Já as mídias de alta resolução afectam nosso corpo e exigem um envolvimento muito mais tátil do que o MP3: com a alta resolução, sentimos as ondas graves vibrando nossas entranhas, eriçando nossos pêlos, e as ondas agudas percorrendo o ambiente e vibrando nossos ossos. Há necessidade de envolvimento em qualquer que seja o caso, ainda que haja predominância de um envolvimento intelectual no primeiro e físico no segundo. Curioso notar aqui que ocorre a inversão da noção de quente e frio expressa por McLuhan: nada mais ‘frio’ e calculista que o *encoder* do MP3 e sua interpretação eurocêntrica do espectro de frequências que mais importam permanecer incólumes (os médios, onde melhor ressoam a voz) e nada mais ‘quente’ e visceral do que uma agulha roçando as invaginações do vinil, fazendo ressoar não só todo o espectro sonoro audível, mas também ultrassons e infrassons que nossos corpos percebem de modo tátil.

Também nos distanciamos da oposição hi-fi/lo-fi de Schafer (2001). Para o autor, cada um dos conceitos remete, antes de tudo, a um tipo de território geográfico, respectivamente rural/urbano. É claro, em sua obra, ele também reconhece as implicações culturais, políticas, tecnológicas e de linguagem que a multiplicação de espaços lo-fi efetua. Como ecologista acústico, ele compreende a baixa fidelidade urbana como poluição sonora. Nesta tese, apropriamo-nos apenas da compreensão de Schafer de que os espaços lo-fi privilegiam uma

lógica de superfície, enquanto os espaços hi-fi privilegiam a profundidade. Além disso, como apresentamos em 2.1.4, pensamos ser mais adequado ler ‘definição’ quando Schafer escreve ‘fidelidade’. Para nós, antes da alta e baixa definição serem territórios geográficos, elas são territórios de significação, dois tipos de regimes afectivos e semióticos, de onde podem emergir máquinas sociais técnicas e máquinas coletivas semióticas.

Além da ação arrebatadora que a baixa definição efetua nos corpos, há também outros modos pelos quais agenciamentos seus se constituem. Durante o processo de regularidade, de alta definição de um corpo, ocorrem choques afecionais dentro de seu próprio sistema, e como resultado, afecções menores, não resolvidas, escapam, e ficam à deriva no plano imanente.

Portanto, os agenciamentos de baixa definição têm um duplo estatuto: ora eles agem de fora para dentro, desestabilizando corpos regulares, ora eles agem por dentro, são excedentes dos movimentos de auto-organização dos próprios corpos. Assim, diferente das concepções de ruído que apresentamos nesta tese, os agenciamentos de baixa definição estão sempre escapando de se tornarem sinal, pois nada mais são do que formações de potência, intensidades. Quando os corpos os traduzem, tornam-se outro: passam a ser um atual lo-fi.

Mas os excessos da tradução se acumulam, vão formando constelações moleculares, maquinizam-se, até adquirem força suficiente para desestabilizar o código produzindo explosões culturais (LOTMAN, 1999). A baixa definição sempre está uma dobra adiante da alta definição.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jaques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AZERRAD, Michael. **Our band could be your life**. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991. New York: Back Bay Books, 2001.
- BARNA, Emília. **A (translocal) music room of one's own**: Female musicians within the Budapest lo-fi scene. 2015, no prelo.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. et al. **Benjamin e a Obra de Arte**. Técnica, imagem, percepção (pp. 9-40). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: **ALCEU**, v.8, n.15. jul./dez. 2007. p. 242-255. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2015.
- BERGER, William. Shit From an Old Cardboard Box, incl. Uncle Wiggly Tour Diary. **Wfmu's beware of the blog**, 2007. Disponível em: <http://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/shit_from_an_ol.html>. Acesso em: 28 nov. 2014.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- _____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- CAGE, John. Transcrição de entrevista concedida no filme “**Ecoute**” por Miroslav Sebestik, 1991. Disponível em: <<http://hearingvoices.com/news/2009/09/cage-silence/>>. Acesso em: 22 jul. 2010.
- CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. UnB: Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- CHAGAS, Paulo C. A Música de Câmara Telemática: a Metáfora de Flusser e o Universo da Música Eletroacústica. In: **GHREBH: Comunicação, Imagem e Técnica - Vilém Flusser**. v. 1, n. 11. Cisc: São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=7&path%5B%5D=5>>. Acesso em: 1 mar. 2011.
- CHUA, Daniel K. **Absolute music and the construction of meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **Moderno pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COLMAN, Mark. **Playback: from the victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money**. Cambridge: Da Capo Press, 2005.

COLMAN, Felicity J. Sound Manifesto: Lee Ranaldo's notes for Robert Smithson. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; SPELMAN, N. **Resonances: noise and contemporary music**. Norfolk: Bloomsbury, 2013, p. 179-189.

CONTER, M. B. **Imagem-música em vídeos para web: paródias, reciclagens e remixagens**. São Paulo: Kazuá, 2013a.

_____. Superficialidades da música pop marginal brasileira. In: **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013b, p. 98-105.

_____. Lee Ranaldo: "Fidelidade não tem influência da qualidade". **Noize**. Disponível em: <<http://www.noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/>>. Acesso em: 5 nov. 2014.

CONTER, M. B; TELLES, M.; ARAUJO, A. O Revirtual: a memória da memória da cultura pop. IN: SÁ, S. P.; Carreiro, R.; Ferraz, R. (Orgs.) **Cultura pop**. Brasília: Compós, 2015, p. 93-106.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia 1**, São Paulo: Ed. 34, 2014.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. São Paulo, Ed. 34, 2011b.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012a.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012b.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DEEVOY, Adrian. My Bloody Valentine's Kevin Shields: 'I play through the pain'. **The Guardian**. 2013. Fonte: <<http://www.theguardian.com/music/2013/oct/03/my-bloody-valentine-kevin-shields-interview>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

DERUTY, Emmanuel. 'Dynamic Range' & The Loudness War. **Sound on Sound**. 2011. Disponível em <<https://www.soundonsound.com/sos/sep11/articles/loudness.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ESPINOSA, B. de. **Obra Completa IV: Ética e Compêndio de gramática da língua hebraica**. Org. J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano; tradução J. Guinsburg, Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FALES, Cornelia. Short-circuiting perceptual systems: timbre in ambient and techno music. GREENE, P. D.; PORCELLO, T. (Orgs.). **Wired for sounds: engineering and technologies in sonic cultures**. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

FELINTO, Erick. Cibercultura: ascensão e declínio de uma palavra quase mágica. In: **E-compós**, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

_____. 'Materialidades da comunicação': por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. In: **Ciberlegenda**. Nº 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. Acesso em: 27 jan. 2013.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011a.

_____. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011b.

FONTANELLA, Fernando Israel. O que vem de baixo nos atinge: intertextualidade, reconhecimento e prazer na cultura *digital trash*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/premios/2009/Fontanella.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare**: sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge: MIT, 2012.

GORDON, Kim. **Girl in a band**: a memoir. London: Faber & Faber, 2015.

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

HARVARD, Joe. **The Velvet Underground and Nico**. New York: Continuum, 2004.

HERGARTY, Paul. A chronic condition: noise and time. IN: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. **Reverberations**: the philosophy, aesthetics and politics of noise. Norfolk: Continuum, 2012, p. 15-25.

HERTZ, Erich. Noise as Mediation: Adorno and the Turntablism of Philip Jeck. IN: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. **Reverberations**: the philosophy, aesthetics and politics of noise. Norfolk: Continuum, 2012, p. 15-25.

HAINGE, Greg. **Noise matters**: towards an ontology of noise. New York: Bloomsbury, 2013.

HYDARALLI, Saeed. What is noise? An inquiry into its formal properties. IN: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. **Reverberations**: the philosophy, aesthetics and politics of noise. Norfolk: Continuum, 2012, p. 219-232.

JANOTTI Jr., Jeder. **Rock me like the devil**: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife, Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JONES, Brian. **Signifying DIY**: process-oriented aesthetics in 1990s alternative rock and hip-hop. A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music. Disponível em <<https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:65ac8dde-77c2-41e3-be47-345e7d1aa4ac>>. Chapel Hill, 2014. Acesso em: 29 dez. 2015.

KITTLER, Friederich A. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LOTMAN, Iuri, M.. **La semiosfera I**. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis

Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

_____. **Cultura y explosion**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Mediações segundo McLuhan. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S. V.. **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005.

_____. Circuitos dialógicos: para além da transmissão mensagens. In: **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007.

MARSHALL, P. David. **The celebrity culture reader**. New York: Routledge, 2006.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual**: movement, affect, sensation. Duke University Press: Durham & London, 2002.

McGONIGAL, Mike. **Loveless**. New York: Bloomsbury, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MILNER, Greg. **Perfecting sound forever**: the story of recorded sound. Croydon: Granta, 2010.

NAVARO-YASHIN, Yael. Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. IN: **Journal of the Royal Anthropological Institute** 15:1-18, 2009.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2009.

OLIVER LA ROSA, Jaime E. Thermin in the press: construing 'electrical music'. Inédito, apresentado na EMS Network Conference, Stocolmo, Suécia, 2012.

PARIKKA, Jussi. **What is media archaeology?** Cambridge: Polity Press, 2012.

PEREIRA, Vinicius Andrade. As tecnologias de comunicação como *gramáticas*: *meio, conteúdo e mensagem* na obra de Marshall McLuhan. IN: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. **Anais**. PUCRS: Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/108094627659963391695151419725482765848.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

_____. **Estendendo McLuhan: da aldeia à teia global**. comunicação, memória e tecnologia. Porto Alegre: Sulina, 2011.

RAMOS, A. V. et. al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene. (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise**: 20 years of writing about hip rock and hip-hop. Berkeley: Soft Skull, 2011a.

_____. **Retromania**: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber & Faber, 2011b.

RODRIGUES, R. F. Som e Sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical. IN: **Per Musi**, Belo

Horizonte, n.16, 2007, p. 80-83.

ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

ROSÁRIO, N.; DAMASCENO, A. Contribuições de Iuri Lotman à teoria da comunicação: cultura, informação e explosão. In: ROSÁRIO, N.; OLIVEIRA, L.; PARODE, F. **Entre-semióticas**. Kuzuá: São Paulo, 2013.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHUMACHER, E. F. **O negócio é ser pequeno**: um estudo de economia que leva em conta as pessoas. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

SHAVIRO, Steven. **Doom Patrols**. Disponível em: <<http://www.dhalgren.com/Doom/index.html>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____. **Post cinematic affect**. Washington: Zero Books, 2010.

SCHMIDT, Leigh Eric. **Hearing things**. religion, illusion, and the american enlightenment. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

SILVA, A. R.; et al. Deleuze e a Semiótica Crítica. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. UNIFOR: Fortaleza, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0635-1.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis**: entrar e sair do pop. Porto Alegre: Libretos, 2013.

SOARES, Thiago. Videoclipe, You Tube e Televisão Expandida: Notas sobre Itinerários do Audiovisual na Cultura Midiática. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0863-1.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2015.

SPENCER, Amy. **DIY: the rise of lo-fi culture**. Londres: Marion Boyars, 2005.

STERNE, Jonathan. O mp3 como um artefato cultural. In: **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Organizado por Simone Pereira de Sá. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. **The audible past**: cultural histories of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

_____. **MP3**: The meaning of a format. Durham: Duke University Press, 2012.

STENGERS, Isabelle. Reclaiming animism. In: FRANKE, A.; FOLIE, S.; STENGERS, I. (org.). **Animismus - Moderne hinter den Spiegeln**. Generali Foundation: Köln, 2011.

STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In: DERRIDA, Jacques. **Ecografias de la televisión**. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

TELLES, Márcio; CONTER, Marcelo B. Por uma abordagem epistemológica dos afectos na semiose.

In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0594-1.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

THOMPSON, M.; BIDDLE, I. Introduction: somewhere between the signifying and the sublime. In: **Sound, Music, Affect**. Theorizing sonic experience. New York, London: Bloomsbury, 2013.

V. DA SILVA, Cíntia. Deslizando em superfícies: encontros ocasionais entre Deleuze e Flusser. In: Congresso Internacional Imagem, Imaginação, Fantasia. Vinte anos sem Vilém Flusser. **Caderno de resumos**, UFOP, Ouro Preto, Brasil, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ZIELINSKI, Sigfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006.