

A Máquina Abstrata Lo-fi¹

Marcelo Bergamin Conter²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS

Resumo

Desde o final dos anos 1970, artistas independentes vem gravando canções no conforto de casa, evitando grandes estúdios. Essa prática, geralmente atrelada ao uso de equipamentos sucateados, desafinados, gerando uma paisagem sonora com chiados, foi denominada de lo-fi (*low fidelity*), em oposição ao termo hi-fi (*high fidelity*). Ao longo do tempo, o conceito lo-fi modifica-se, autonomiza-se, se expande, e passa a agir não só como manifestação minoritária, mas também como modo de ser da comunicação sonora, arrebatando o regime de signos da música pop. Propomos reconhecer o lo-fi como uma máquina abstrata (DELEUZE; GUATTARI, 2008), em sua capacidade de interferir nos estratos da música pop, criando uma forma de pensamento em superfície (FLUSSER, 2008, 2011) que não só instaura a diferença, mas a força a persistir diferindo em baixa definição.

Palavras-chave: Máquina Abstrata; Lo-fi; Música Pop; Baixa Definição; Teoria da Comunicação.

Estamos em 2015. 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; 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 online como YouTube e Spotify³. Assim sendo, considerando todos os avanços tecnológicos que a fonografia passou desde sua invenção, em 1877, até o presente (estereofonia, amplo

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado sanduiche pelo Center for Ethnomusicology, Columbia University in the City of New York, com o apoio da Fundação CAPES, Ministério da Educação do Brasil, bolsa no 11611/13-5. Integra o GPESC (Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação). Email: bconter@gmail.com

espectro de frequências, sons nítidos), por que ainda persistem manifestações de baixa definição?

Queremos demonstrar aqui tal persistência não se trata apenas de um paradigma tecnológico. Veremos que o universo da baixa definição na música pop⁴, em sua totalidade, estabelece uma forma de pensamento que acompanha o desenvolvimento cultural, estético e político contemporâneo, que produz sentidos e sensibilidades não mais pela lógica da profundidade (formando ramificações), mas superficialmente (formando rizomas).

1. Primeiras expressões sônicas: o lo-fi como manifestação minoritária

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

Enquanto o conceito de hi-fi avançou e se complexificou progressivamente ao longo dos anos⁵, 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 criticamente às manifestações expressas pelo hi-fi. E ela o faz encontrando uma mídia para se opor drasticamente ao vinil: a fita cassete. 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. Na primeira metade da década de 1970, surge o punk e o movimento cultural *Do It Yourself*. Faz parte desta a ideia de os músicos gravarem suas canções por conta própria.

³Apesar do foco aqui ser a fonografia, não custa lembrar que outras mídias também passam por isto: 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 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.

⁴ Nossa compreensão de *música pop* é similar a de Cardoso Filho e Janotti Júnior, que relacionam a *música popular massiva* com o “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).

⁵ Entre a invenção do fonógrafo de Edison em 1877 e a popularização do disco de vinil estereofônico, há um progresso linear na busca pela redução de ruídos e pela ampliação do espectro sonoro; já na era digital, é nítido o progresso exponencial da quantidade de dados que podem ser armazenados em mídias cada vez menores, bem como a quantidade de bits por segundo de áudio digital. Assim é contada sua história pela sua própria indústria, ainda que não seja tão linear assim. A obra de Milner (2010) avança nessa problemática.

Bandas passaram a produzir seus registros fonográficos em casa. Nestas gravações, ouve-se o chiado da fita excessivamente reutilizada, os *pops* dos microfones desprotegidos, estática, dinâmicas exageradas e distorções. Mas o que para a lógica hi-fi seria um problema técnico, na produção lo-fi isso logo se converte em uma estética, uma ética, uma política minoritária. E ele vai se vincular, desde o princípio, a artistas que estão à margem do *mainstream* (ainda que alguns pretendam fazer parte dele).

Geralmente esse é o entendimento que se tem quando se fala de lo-fi, uma manifestação minoritária dentro da esfera da música pop, ou como uma espécie de gênero musical. Assim está na página wiki⁶, no entendimento de Lee Ranaldo⁷, e no livro *DIY: the rise of lo-fi culture*, de Amy Spencer (2005)⁸, uma das poucas obras publicadas com o termo no título.

Defendemos que o conceito se engessa sob este ponto de vista, e acaba-se por entender o lo-fi como nada mais do que um efeito, como Ross argumenta: “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).

Ainda nos anos 1990, a insistência por diversos artistas em gravar em cassete fazem com que o *mainstream* incorpore a sonoridade desse primeiro lo-fi. Pavement, Beck e Guided By Voices são alguns exemplos de artistas que obtiveram fama mundial através de registros em cassete como produtos finais.

Mas queremos aqui defender uma outra visão, a de que o lo-fi não é apenas um efeito, nem um maneirismo tecnológico, mas também um agente produtor de diferença na música pop, como veremos a seguir. E para tanto, será necessário aproximá-lo à noção de *baixa definição*.

Mesmo nessas primeiras manifestações, ser lo-fi não era apenas uma limitação técnica ou opção estética, mas era também uma política, um modo de arrebatado o regime de

⁶ “Lo-fi (from the term ‘low fidelity’) is lower quality of sound recordings than the usual standard for modern music. The qualities of lo-fi are usually achieved by either degrading the quality of the recorded audio, or using certain equipment “. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_music>. Acesso em 21 jun. 2015.

⁷ “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”. Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/>>. Acesso em 21 jun. 2015.

⁸ “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, however, this celebration of the amateur that is a heart of the DIY scene in both music and literature – a celebration that continues today” (SPENCER, 2005, p. 14-15).

signos da música pop mainstream do início dos anos 1980. Veremos a seguir como podemos pensá-lo para além dessa lógica tecno-determinista.

2. Lo-fi como baixa definição e como modo de ser da comunicação sonora

Se no auge do cassete, lo-fi era um termo empregado apenas para a prática de gravação amadora, a baixa definição, agora, permeia boa parte das nossas relações com mídias sonoras. Festas com discotecagem e shows de bandas de rock extrapolam o limiar da audição; DJs utilizam arquivos MP3 de baixa resolução; ouvimos música por alto falantes de notebooks e fones de ouvido auriculares; etc. Para podermos viver rodeados de música o tempo todo, tivemos que aprender a ouvi-la em ambientes em que, na maior parte do tempo, a relação sinal/ruído – do ponto de vista de Schafer (2001) – é desfavorável. Pode ser uma resposta do por que as texturas da música popular moderna se achataram.

Vale se delongar um pouco mais nessa questão. Em outro texto (CONTER, 2013), observamos a produção musical de alguns músicos amadores brasileiros, que utilizam (à exceção da voz) exclusivamente sintetizadores na produção de suas canções⁹. Na maior parte das vezes, trata-se do uso de teclados ou programações MIDI que simulam instrumentos acústicos. Todos esses instrumentos musicais são simulados de forma digital, concebidos diretamente no computador, o que implica em que as ondas sonoras geradas não possuam uma reverberação¹⁰. É ela que nos situa em um dado ambiente. Cada ambiente possui uma atmosfera sonora, que não pode ser substituída pela ausência total de sons, caso contrário a mágica da fonografia é quebrada: o ouvinte reconhece uma mudança brusca na qualidade sonora, uma falha na mesa de mixagem que acaba por evidenciá-la.

Pois bem, mesmo compondo música no computador, existem procedimentos técnicos para se simular reverberações para os instrumentos sintéticos, mas, nos artistas estudados¹¹, ou eles não são utilizados, ou eles não correspondem a uma reverberação natural, o que revela ao espectador a desfragmentação e síntese das ondas sonoras pela informática. Desse modo, podemos notar que os ambientes criados (sons eletrônicos sem reverberação) fazem um elogio às suas superficialidades, à sua materialidade, ao invés de

⁹ Também conhecidos pejorativamente como ‘cantores de churrascaria’, o instrumental de suas músicas, embora autorais, soam como se tivessem sido retiradas de catálogos de kara-o-kê. 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.

¹⁰ 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.

¹¹ No artigo em questão (CONTER, 2013), analisamos as obras de Os Avassaladores (*Sou Foda*), Hélio dos Passos (*Fica Comigo Agora*) e Ednaldo Pereira (*What Is The Brother*).

tentar abstrair a perspectiva visual e sonora de um mundo tridimensional imaginado pela cultura ocidental¹². Nessa lógica, a canção que melhor funciona nos sistemas sonoros contemporâneos é a que utiliza menos elementos sonoros simultâneos, pois, quanto menor for a quantidade de arranjos diferentes, mais alto eles poderão soar. Do mesmo modo, quanto menos silenciosos forem, mais conseguirão brigar com os sons externos. A dinâmica importa cada vez menos.

Na música pop contemporânea, não se trata, portanto, de um excesso ou uma precariedade de informações nas paisagens sonoras. Trata-se de uma mudança na qualidade dessas informações, modeladas pela lógica do achatamento das distâncias, do espaço, do tempo, da percepção e das relações, e elas se manifestam superficialmente e em baixa definição.

É diferente do que acontece na lógica da perspectiva ou da profundidade. Uma peça de música erudita, digamos uma fuga de Bach, é dotada de profundidade, no sentido que podemos passar anos estudando as relações que as notas exercem entre si. Um método possível de ser adotado aqui seria a interpretação (hermenêutica), partindo do panorama geral da composição para então mergulhar nos detalhes da canção. O pensamento de profundidade é imersivo e genealógico: organiza o mundo em ramos, e parte das pontas para chegar ao tronco comum. Além disso, possui traços de uma visão transcendente: a análise descritiva de determinada peça poderia elevar o intérprete a um plano superior de compreensão da mesma.

Já o pensamento de superfície, este que estamos aqui propondo, é expansivo e topográfico: organiza o mundo em conexões, e parte de uma cartografia para se chegar a uma compreensão de processos diferenciais em movimento.

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.

¹² Boa parte dos gêneros de música pop, no mundo todo, tendem para esse caminho desde o início da *loudness war* (guerra entre rádios em meados dos anos 1980 para tentar chegar ao máximo de volume através de uma compressão sonora excessiva, reduzindo as dinâmicas de volume): o hip hop, o techno, a música dance. Até mesmo a música sertaneja está se atualizando, mixando elementos de gêneros urbanos contemporâneos, para se adequar ao momento de superficialidade sonora.

Esse tipo de pensamento é ainda mais potente em gêneros que surgiram recentemente na web, como o vaporwave¹³, que leva a cultura do remix, do cyberpunk, a ironia e a zoeira às últimas consequências. E mais do que isso, parecem condensar todos os elementos da lógica da superfície anteriormente mencionados: a memória da música é revisitada e sobreposta em camadas, sem avaliação crítica séria: os andamentos dos *samples* sobrepostos desandam entre si, quebrando não só o ritmo mas também a perspectiva histórica, pois na lógica do vaporwave, eles não são sobrepostos para criar um terceiro sentido, como acontece em um filme de Eisenstein, e sim para criar o não-sentido, similar ao dadaísmo (cf. MELLO; ARRUDA, 2015). Os arquivos de áudio ainda passam por um processo intenso de compressão sonora, reduzindo a dinâmica, para aderir ao estilo *sidechain bass* da música eletrônica¹⁴; e ainda há outra compressão, dessa vez de dados¹⁵, ao compatcar o arquivo para formatos como o mp3 para que sejam publicizados na web em sites como o SoundCloud¹⁶.

Dada a problemática contemporânea, vejamos, a seguir, como podemos compreender teórica e conceitualmente este fenômeno.

3. Percursos teóricos para a compreensão da baixa definição em registros fonográficos

Como vimos, embora lo-fi seja uma abreviação no idioma inglês para baixa fidelidade, ele não significa necessariamente isto. Acontece que a ideia de fidelidade na fonografia é contraditória: implica em reproduzir um som concreto da forma mais similar o possível, mas para tanto necessita eliminar da paisagem sonora os ruídos dos equipamentos de captação que estão no mesmo ambiente do som que se pretende registrar (ou seja, trata-se de uma ficcionalização do ambiente). Mas esta 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, efetuada pelos aparelhos fonográficos de gravação e reprodução. Não nos interessa discutir os graus de fidelidade dos registros, e sim

¹³ “Trata-se de um fenômeno que surgiu na década de 2010, trazendo um retorno de elementos plásticos muito utilizados nos anos 1980 e 1990: uso de cores muito saturadas a ponto de evidenciarem sua característica digital (RGB), de timbres maquímicos e artificiais assemelhando-se aos sintetizadores daquela época, de trechos de vídeos de propagandas retrô, apropriação de ícones da cultura pop e músicas de décadas passadas, etc” (MELLO; ARRUDA, 2015, p. 2).

¹⁴ Este efeito reduz o som de todos os outros instrumentos no exato momento em que o bumbo soa, podendo este, assim, ocupar todo o espectro sonoro, potencializando-se seu volume e tatilidade. Embora tecnicamente seja um esforço para dar mais ‘espaço’ para os graves, o resultado em termos políticos é novamente da ordem do achatamento – espreme-se para ‘fazer caber’, no jargão dos jornalistas.

¹⁵ Para compreender melhor a distinção entre compressão sonora e de dados, sugerimos a leitura de *O mp3 como um artefato cultural*, de Jonathan Sterne (2010).

¹⁶ <http://www.soundcloud.com>

refletir sobre os elementos que compõem suas paisagens sonoras e que modelos de comunicação deles emergem.

Por vezes, também se confunde fidelidade com resolução. Este significa a quantidade de fluxo de informação de um determinado arquivo. Na música digital, ondas sonoras analógicas são convertidas em pontos em uma coordenada. É possível aumentar a quantidade de pontos que simulam uma curva, mas não é possível com esta linguagem criá-las por analogia, apenas aproximar-se o máximo possível via cálculos computacionais, portanto, a quantidade de pontos determinará a resolução. É um dado quantificável.

Quanto a definição, o termo por si leva a diferentes compreensões, podendo até mesmo abrigar fidelidade e resolução. Há suportes de alta definição que por vezes são apontados como lo-fi. A fita cassete, por exemplo. Apesar do chiado que ela produz, dependendo do estado dela e o aparelho em que ela é reproduzida, é possível chegar a uma definição muito maior que áudios em MP3 de qualidade altas, e talvez até mesmo que um CD. A dificuldade está no fato de que a definição, diferente da resolução, não é mensurável quantitativamente. Como há o adjetivo ‘baixa’, implica em pensar que há também, por oposição, uma ‘alta’. Mas elas não necessitam criar tal dicotomia. Não há *ou alta ou baixa*, tampouco se trata de graus ou níveis de definição. A distinção, nos parece, está no papel que cada termo exerce.

Se a fidelidade e a resolução, como entendidas aqui, são territórios por onde a música irá se expressar, neles a baixa definição formaliza signos: deformações, distorções, manifestações culturais minoritárias, asperezas e outras possíveis atualizações de sua virtualidade. Mais do que isso, estabelece uma nova forma de agir e de pensar *para e na* música pop. Defendemos aqui a ideia de que o lo-fi age como uma máquina abstrata (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2008), mas antes de explicar este conceito, faz-se necessário passar por cinco pontos.

Vejamos, primeiro, como isso ocorre atualizando a hipótese de Schafer (2001), que opõe duas ordens de paisagem sonoras no mundo, a *hi-fi* e a *lo-fi*¹⁷. A paisagem sonora *lo-fi* do autor ainda não é um cenário de puro ruído, pois é possível reconhecer os sons. A diferença é a relação que eles exercem uns sob(re) os outros, bem como o modo com que eles precisam ser enfrentados teoricamente. Inaugura-se, por consequência, um novo modo

¹⁷ No campo, paisagem *hi-fi*, não só é fácil de distinguir os sons uns dos outros, como também é possível saber a distância aproximada de cada um. ‘Ouvimos um som de cachoeira dois quilômetros ao sul’; ‘um cachorro late na propriedade do vizinho’; ‘pássaros cantam no topo daquela árvore’... A paisagem é dotada de uma profundidade espaço-temporal. Ao caminharmos por uma avenida em uma grande cidade, paisagem *lo-fi*, os sons se entrecruzam, deslizam uns sobre os outros. ‘Um motorista de carro patina os pneus, mas não sabemos qual dentre os duzentos que conseguimos ver ao longo da avenida’; ‘sabemos que há uma obra, porque ouvimos o som de um misturador de cimento, mas não achamos a construção na rua em que estamos’; ‘alguns sons são abafados por outros’...

de pensar, em que importa menos o reconhecimento e a posição dos elementos (menos cartesiano), e mais o deslizar, o vaguear por uma superfície (mais deleuziano). Assim, 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.

No segundo ponto, pretendemos diferenciar baixa definição de ruído. Enquanto poderíamos pensar o ruído como caótico, como som indesejado, a estrutura da canção pop é organizada, dura, medida: introdução-verso-refrão-verso-refrão-solo-final. Uma manifestação de baixa definição nesta estrutura dura se tornaria muito mais inesperada (e, ao mesmo tempo, muito mais potente). Não se trata de ruído por dois motivos que ajudam a entender o que é o lo-fi: 1) Se compreendermos o ruído como um som externo que nos distrai do que queremos ouvir, a baixa definição, por sua vez, é um som que integra o evento sonoro para o qual nos voltamos (no caso, um registro fonográfico) e que trata de problematizar as estruturas, as lógicas, os timbres e demais elementos da canção, mas não a ponto de desfazê-las; 2) Se o ruído é compreendido como um evento que integra a canção pop, ele vai ser mais um elemento passível de ser problematizado pelo lo-fi, da mesma forma que as estruturas mais duras da canção. Ou seja, a baixa definição é um agente que precede conteúdo e expressão e arranja, criticamente, a forma e a substância da música pop, seja ela qual for (incluindo ruídos).

Terceiro ponto: o lo-fi só se atualiza de forma relacional. Ele não é uma manifestação em si, mas *através* de alguma outra coisa. E por causa dessa outra coisa é que ele se torna uma força que precisa ser observada de diversos pontos de vista. Na lógica que queremos construir, mesmo uma gravação feita com equipamentos de alta fidelidade que registra dados de alta resolução (retomando a discussão inicial deste tópico) pode apresentar elementos lo-fi se as ‘definições’ do *status quo* da música pop forem desestabilizadas, saírem dos seus eixos. O que o lo-fi seria capaz de fazer é criar um território de significação que desestabiliza a ordem da música e a força a criar novas formas para si.

O penúltimo ponto lida com a ideia de *superfície*. É um termo que se aplica a várias coisas. Pode ser uma oposição à profundidade; ou ao que é visível e bidimensional; algo que pode receber uma impressão; algo que suporte imagens; e assim por diante. Já as superfícies tecnológicas que aqui nos interessam dizem respeito, especificamente, àquelas

que são produzidas por aparelhos (nos termos de Flusser, 2011). Na medida em que estes 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 termo¹⁸, 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. Mas, 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, tais códigos são capazes de imaginar superfícies e fazer surgir um novo modo de pensar, que não é histórico (causa e consequência; passado, presente e futuro), mas superficial. Nesse cenário, o evento sonoro mais potente para produção de diferença, para criação, será o timbre, capaz de desenvolver texturas sonoras, enquanto que ritmo, melodia e harmonia prescindem de um pensamento linear para que se perceba a construção narrativa. Já no pensamento de superfície, há uma outra concepção que demanda uma escuta sem profundidade, que não seja construída por causa e consequência, mas que se conecte o máximo possível com as multiplicidades do tempo presente. A textura evidencia a inscrição da música em uma superfície que é, simultaneamente, multissensorial (pode ser visual, mas é também sonora, tátil, remetendo globalmente às percepções) e conceitual (desenvolve novas formalizações sonoras e modifica o modo da música agir na cultura).

Último ponto: a baixa definição, nessa condição minoritária, *persiste* como tal. Ele não dirige-se à estrutura, ao núcleo da música pop, não *quer sê-la* ou *substituí-la*, mas mantém uma relação de tensão com ela: é um agente de desestabilização, de desterritorialização do regime de signos da música pop. É de sua natureza persistir indefinida, não pode tender à definição ‘pura’, assim como não pode tender ao ruído extremo, sob a pena de perder sua principal característica.

¹⁸ 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, em oposição a este, que reserva grandes descobertas para aquele que nele se concentra, o que é superficial seria aquilo que já está dado, de fácil acesso. Em *Lógica do Sentido*, por exemplo, 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 seguir, apresentaremos o conceito de máquina abstrata de Deleuze e Guattari (2008) visando o cruzamento desta teoria com as constatações mencionadas neste tópico.

4. A máquina abstrata lo-fi

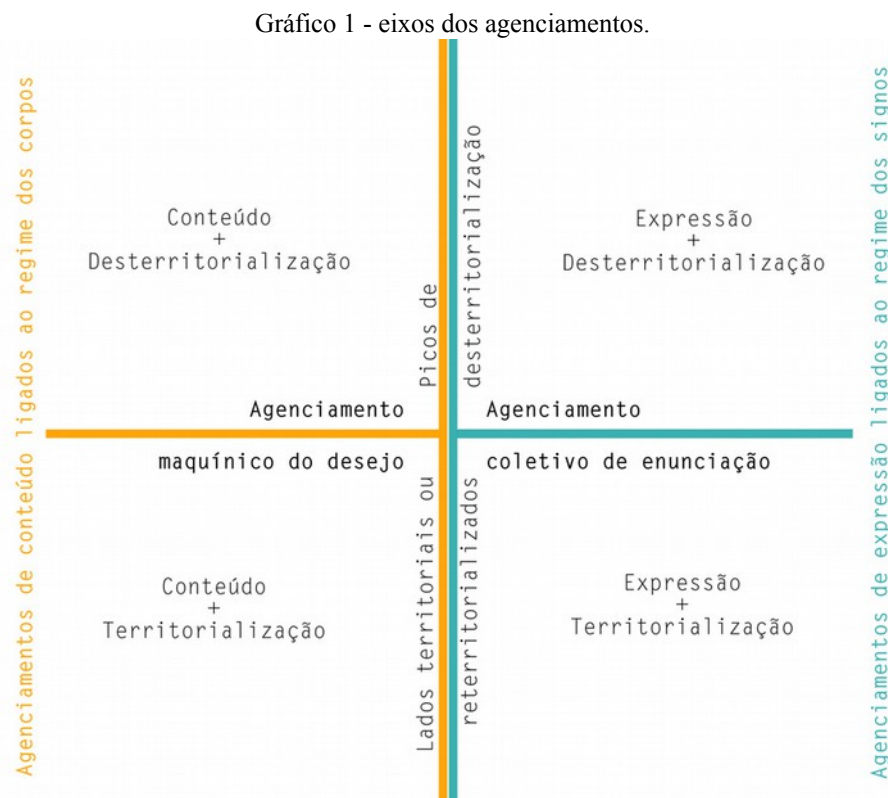
As máquinas abstratas, propõem Deleuze e Guattari, são desencadeadas por um movimento de desterritorialização de um agenciamento territorial. Elas preexistem conteúdo e expressão. São efetuadas “pelos agenciamentos que atualizam as intensidades do plano de consistência nos estratos” (SILVA et. al., 2012, p. 8). 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.

Assim, 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. Antes delas, existe a máquina abstrata. Ela é composta por “*matérias não formadas e funções não formais*” (2008, p. 227-228), apresentando graus de intensidade. É uma máquina que provoca o agenciamento a se desterritorializar.

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 (trata-se de uma leitura não antropomorfizada). 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. Por outro lado, não se pode negar que quem assina essa passagem é a máquina abstrata-Bach.

Disto os autores reconhecem dois eixos: os agenciamentos maquínicos do desejo ligados ao regime dos corpos e os agenciamentos coletivos de enunciação ligados ao regime de signos. Neste primeiro eixo, por um lado, “ele é *agenciamento maquínico* de corpos, 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 gráfico abaixo:



Uma máquina abstrata não é uma que reproduz sons, mas os precede, precede conteúdo e expressão, age na matéria não-formada, no plano de consistência. E através de um procedimento de dupla articulação, gerando forma e substância tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão, ela atualiza sua própria virtualidade. Posto isto, arriscamos aqui dizer: talvez possamos pensar o lo-fi como uma máquina abstrata. E, uma vez reconhecido o caráter transmidiático e transcultural do lo-fi, o desafio passa a ser o de reconhecer seus agenciamentos desterritorializantes, como máquinas “[a]bstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais, embora não concretas, atuais ainda que não efetuadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 228).

Como expresse nos tópicos anteriores, o lo-fi tem uma alta capacidade de afetar o estatuto da música pop.

Suas primeiras práticas, relacionadas à questões tecnológicas e amadoras (gravar em casa com equipamentos precários, cantar ou tocar instrumentos sem muita virtuosidade, desregulados, desafinados...), acabaram por desenvolver um regime de signos que foram institucionalizados em seguida pelo *mainstream*. Foi a partir de um regime de signos de alta fidelidade que agenciamentos maquínicos do desejo, ligados aos corpos, arrebataram essa

lógica para então produzir eventos sonoros de baixa definição. Mas daí o lo-fi ressignificou-se em outros discursos e práticas: passa a significar ser autêntico, a recuperar a espiritualidade na música pop, e assim por diante, se afastando do determinismo tecnológico e expandindo suas possibilidades conceituais. Então ele passa a agir como uma máquina social técnica ao potencializar estados de arrebatamento dos signos da música pop, são arranjos desejanter, instabilizadores, mas também como máquina coletiva semiótica, ao assimilar e sedimentar estes signos, e ao lhes conferir poder simbólico (atos e enunciados).

Se voltarmos para os tópicos anteriores, podemos notar que 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, para então progressivamente chegar no estágio contemporâneo, em que 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.

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. 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, cuspir, morder ou quebrá-los não produzem 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 (2011), 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 (como o *glitch* sonoro ou dadaísmo digital do vaporwave) 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). Esta relação talvez se aproxime 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 arrebatava”): 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, se entrecruzam, embora haja uma predominância do primeiro tipo nos primeiros agenciamentos de baixa definição e do segundo nos mais atuais.-

5. Considerações finais

Foi possível construir conceitualmente o lo-fi como uma máquina abstrata que modula a música pop, estabelecendo agenciamentos de baixa definição que a tensionam e a atualizam, complexificam-na. Percebemos que não há, necessariamente, uma oposição entre hi-fi e lo-fi, mas que cada um destes pode ser compreendido isoladamente como fenômenos (inter)dependentes dentro da cultura da música pop. Esta ideia só pôde se tornar consistente ao ser problematizada teoricamente.

Agora, podemos distinguir a baixa definição da noção de ruído: se compreendermos por ruído uma força sonora que rompe a ordem gerando o caos sonoro, desviando a atenção do espectador, colocando-o à deriva (cf. HYDARALLI, 2012, p. 226), é apenas uma questão de tempo para que o espectador se acostume com ele, e passe a ou ignorá-lo ou incorporá-lo ao evento sonoro que está ouvindo. O espectador até pode continuar chamando-o de ruído, mas passará a ser um ruído ‘institucionalizado’. Já a baixa definição é algo que surge primeiramente como um fenômeno minoritário na música pop, marginal às práticas do *mainstream*, vai aos poucos se naturalizando e passa a fazer parte da música pop, mas na condição de um sistema cultural, e, ao contrário do entendimento aqui proposto de ruído, *persiste sendo de baixa definição*. Não é um ruído que resulta do encontro entre música pop e lo-fi; é um ruído que se manifesta *através* da música pop, efetua uma dobra, é uma forma de pensamento que se manifesta na articulação de duas séries heterogêneas, a significante (o lo-fi) e a significada (a música pop significada pelo lo-fi). Essa é a condição da natureza desterritorializante do lo-fi enquanto máquina abstrata.

Através da Filosofia da Diferença, também se torna possível revisar a teoria das Materialidades da Comunicação (cf. GUMBRECHT, 2010; FELINTO, 2001). 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 não só na sua condição de produtora de presença, mas também na sua condição imanente, como

matéria não-formada, pura potência. Não era um objetivo deste artigo, mas algo que pode ser reconhecido ao longo do texto, e que cabe ser debatido em outro lugar, outros textos.

Os esforços aqui foram o de ensaiar desenvolver um método para compreender a baixa definição como agente modelizador da música pop, e nesta reconhecer um modo de pensamento que cria uma forma de comunicar imprecisa, violenta, ingênua, distorcida, achatada, superficial, que não só instaura a diferença na música pop, mas a força a persistir diferindo em baixa definição. Isso se dá através de agenciamentos, ocorridos nos estratos da música pop, entre corpos desejantes, que formam a máquina social técnica (cujos processos de significação foram efetuados primeiro predominantemente através de um enfrentamento físico para com os aparelhos e instrumentos musicais, e mais recentemente através de um enfrentamento conceitual para com os programas e as caixas pretas musicais, efetuando picos de desterritorialização) e regimes de signos, que formam a máquina coletiva semiótica (cujos processos de significação se desenvolvem através da sedimentação de estratos da música pop, num processo de assimilação dos picos de desterritorialização, efetuando lados territoriais ou reterritorializados). Observa-se, por fim, que não só é possível estabelecer relações entre o conceito de estratificação de Deleuze e Guattari com o pensamento de superfície de Flusser (2008), como também é possível, através de ambos, refletir sobre os processos de significação e sensorialidade dos agenciamentos de baixa definição na música pop. Elogio das estratificações, elogio da superficialidade, elogio da máquina abstrata lo-fi.

REFERÊNCIAS

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.

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.

CONTER, Marcelo B. Superficialidades da música pop marginal brasileira. In: **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013, p. 98-105.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FELINTO, Erick. ‘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 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, 2011.

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

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.

MELLO, Jamer G.; ARRUDA, Mario. Vaporwave: Dadaísmo digital e hibridismo de mídias. In: 10º ALCAR – Encontro Nacional de História da Mídia. **Anais**. UFRGS, Porto Alegre, 2015. No prelo.

MILNER, Greg. **Perfecting sound forever**: the story of recorded sound. Croydon: Granta, 2010.

ROSS, Alex. **Escuta só**: do clássico ao pop. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **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.

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.

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.

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.