

Duas Lógicas da Remediação em Lo-fi: Inversão da Imediaticidade nos Casos da Paisagem Sonora e do Indie Rock¹

Thaís Amorim ARAGÃO²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Entre outros usos, o termo "lo-fi" (corruptela de "baixa fidelidade" em inglês) aparece tanto na paisagem sonora schafariana quanto no indie rock *pré-mainstream*. Embora esteja associado a qualidades negativas no primeiro âmbito e a positivas no segundo, ambas as posturas emergem da mesma ideia de "fidelidade" cultivada no fenômeno da estereofonia e reivindicam condições de produção e contemplação sonora que teriam ficado perdidas no passado – senão em uma era pré-industrial, pelo menos em um momento anterior à indústria cultural. Uma análise de tal caso parece desafiar a pertinência da dupla lógica da remediação, de Bolter e Grusin, para lidar com processos sonoros. Isto porque concepções de lo-fi mostram que tornar os meios perceptíveis nem sempre resulta em ausência de presença ou bloqueio de um senso de imersão.

Palavras-Chave: teorias da mídia; estudos do som; estereofonia; paisagem sonora; indie rock.

Fidelidade em Áudio

Pode ser intrigante o quanto aplicações de um mesmo termo podem ter conotações tão díspares entre si. É o que acontece com "lo-fi", corruptela em inglês para a noção de "baixa fidelidade". Tanto nos estudos de paisagem sonora quanto no gênero musical do indie rock, casos que trazemos aqui ao debate, parte-se de lo-fi para qualificar – de maneiras diametralmente opostas – a estética daquilo que é classificado.

Tomemos os estudos de paisagem sonora. Murray Schafer (2001), autor da concepção mais difundida, originalmente estabeleceu que uma paisagem sonora pode ser hi-fi ou

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Produtora cultural da UFRGS e doutoranda do Curso de Comunicação da UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, e-mail: thais.aragao@ufrgs.br

lo-fi. Entendendo baixa fidelidade como "uma razão sinal-ruído desfavorável", ele aponta que os ambientes tornaram-se gradativamente mais ruidosos após a Revolução Industrial, em particular nas cidades, e que a razão sinal-ruído favorável seria a das áreas rurais, especialmente aquelas anteriores às profundas transformações dos modos modernos de produção que se espalharam pelo mundo a partir do século XVIII.

Uma paisagem sonora hi-fi seria ao mesmo tempo silenciosa mas também dotada de alguns sons claros e distinguíveis, sobrepondo-se uns aos outros menos frequentemente. Haveria uma espécie de *background* (BG) sonoro em volume baixo sobre o qual esses sons únicos, que Schafer imagina "separados", poderiam ser ouvidos mais claramente, gerando uma espécie de "perspectiva" que o autor explica pela relação figura-fundo. Por sua vez, "um ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou falta de clareza" (SCHAFER, 2001, p. 365).

"O som translúcido – passos na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou a fuga precipitada de um animal no cerrado – é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se a perspectiva" (idem, p. 71-72). Schafer deseja que a paisagem sonora contemporânea seja mixada e equalizada de alguma forma (particularmente a partir de uma escuta diferenciada, orquestradora). Corrigindo-se, assim, a superdensidade de sons, passariam a ser audíveis, sob condições mais "favoráveis", alguns sinais particulares nela "obscurecidos" – como os sons humanos, por exemplo.

No entanto, há uma contradição nesse aspecto do pensamento de Schafer, pois ao mesmo tempo em que ele prefere ouvir mais sons ditos humanos, parece não compreender que os sons que chama de "não naturais" advêm das atividades humanas próprias ao ambiente urbano. "Na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença", escreve o autor (SCHAFER, 2001, p. 72). Para ele, é necessária uma distância que gere a perspectiva auditiva característica de uma paisagem sonora hi-fi, do que concluímos que a proximidade com um número maior de pessoas nos densos ambientes urbanos acaba por não ser desejável.

No entanto, apesar dos revezes resultantes da Revolução Industrial, a cidade ainda permite que relações se desenvolvam de modo muito mais complexo que nos espaços

rurais, dando brechas a resistências e expressões de solidariedade. Para Milton Santos, a cidade, mais do que o campo, é capaz de gerar horizontalidade nas relações: "esse mecanismo de horizontalização (...) é tanto mais rico quanto maior é a divisão do trabalho interno às cidades" (SANTOS, 1999, p. 24). A densa presença de pessoas que tanto prejudicaria a apreciação da paisagem sonora urbana, lo-fi por excelência, "tem um potencial de despertar político" (idem, *ibidem*).

A abordagem de Schafer também é criticada porque o autor, por meio dela, desprezaria a capacidade dos habitantes das cidades modernas de distinguir sinais em meio àquilo que, para ele, não passaria de uma ampla faixa de ruído (ARKETTE, 2004). De fato, as pessoas conseguem se orientar acusticamente no espaço urbano, apesar do que Schafer toma generalizadamente por barulho, e fazem isso até mesmo por causa desse barulho. Não é à toa que novos transportes urbanos elétricos, por exemplo, poderiam ser mais silenciosos do que são projetados, mas é preciso manter algum som que lhes sejam característicos para que pedestres não sejam pegos de surpresa e acabem atropelados.

É claro que se pode observar efeitos negativos dessa "superpopulação de sons", mas a questão é bem mais complexa, não se tratando de um mero preto no branco, de uma relação simplificada ao modelo figura-fundo. E ainda que a questão se limite à estética, não se pode esquecer outras correntes que consideram prazerosa a contemplação daquilo que seria entendido como paisagem sonora lo-fi. Luigi Russolo, do movimento de vanguarda do futurismo, já escrevia sobre isso há um século.

O ouvido de um homem do século XVIII não teria podido suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de instrumentistas com relação àquelas de outrora). O nosso ouvido, ao contrário, satisfaz-se, pois que já fora educado pela vida moderna, tão pródiga de ruídos diversificados. O nosso ouvido, entretanto, não se contenta com isso, e exige sempre emoções acústicas mais amplas. (RUSSOLO, 1996, p. 52)³

Em meados do século XVIII teria começado a ser gestada uma cultura auditiva moderna, no seio da qual o som tornou-se "um objeto e um domínio de pensamento e de prática". Por meio de técnicas de escuta, as capacidades de percepção aural passam a ser mobilizadas e moldadas "a serviço da racionalidade" (STERNE, 2003, p. 2). É esta cultura, tão central à modernidade quanto os regimes da visualidade, que oferece as

³ "A Arte dos Ruídos" foi originalmente publicado em 1913.

condições de possibilidade da emergência não só do manifesto "A Arte dos Ruídos" de Russolo, como, antes, das tecnologias de gravação e reprodução sonoras surgidas a partir da metade do século XIX.

As ideias de Schafer sobre paisagens sonoras hi-fi e lo-fi não podem ser pensadas fora do contexto dessa cultura auditiva que emerge junto com a Revolução Industrial. Apesar de seu declarado desgosto às consequências sonoras da mecanização do mundo, seu próprio pensamento advém das disposições incorporadas no âmbito da modernidade, do *habitus* relacionado à essa cultura (STERNE, 2003). Schafer inclusive aponta que o parâmetro para definir seu uso de hi-fi vem da eletroacústica (SCHAFER, 2001, p. 365). Seu modo de conceber o ambiente sonoro também não pode ser dissociado, mais particularmente, de um fenômeno constituinte desse quadro mais amplo: a estereofonia.

Manifestando-se no pós-guerra, ela pode ser descrita como "um conjunto de relações entre tecnologias de áudio, espaços acústicos (físicos e virtuais), técnicas de escuta, discursos científicos e comerciais, condições econômicas e contextos de recepção" (THÉBERGE, DEVINE, EVERETT, 2015, p. 3)⁴. Na base da estereofonia subjaz a ideia de oferecer ao ouvinte uma experiência de imersão, uma ilusão de realismo proporcionada por um sistema de áudio (*sound system*).

[H]i-fi estava predominantemente vinculado a gravações musicais, cujo valor também era julgado com base em uma estética de áudio-realismo, imersão sônica e transporte mental. A experiência da escuta era para ser aprimorada pela aproximação da "realidade" auditiva, uma ilusão de presença idealmente indistinguível da coisa real "ao vivo". (KEIGHTLEY, 1996, p. 152)

A escuta, nessa concepção, é tão dependente de uma perspectiva quanto a visão, e isso leva à centralização dos processos na posição de um sujeito ouvinte, ao redor do qual o som se organiza (THÉBERGE, DEVINE, EVERETT, 2015, p.4). Produz-se para esse ouvinte ocupante dessa áudio-posição, mas é preciso compreender que, no âmbito desse fenômeno, tal posição e tal sujeito ouvinte são igualmente produzidos. Para Sterne (2015), a paisagem sonora é um artefato da cultura da alta-fidelidade, estando firmada nos discursos áudio-técnicos da estereofonia. Quando Schafer afirma que a perspectiva é perdida no que entende como paisagem sonora lo-fi das cidades,

⁴ Todas as traduções de originais em idiomas estrangeiros são nossas.

a interdependência entre o conceito de paisagem sonora e um tipo de áudio-posição começa a se tornar clara. A paisagem sonora requer um sujeito ouvinte singular, unificado e coerente para ouvi-la, para apreendê-la, para criticá-la, para moldá-la, para transformá-la. O sujeito da paisagem sonora precisa de uma base estável. Qualquer outra coisa é uma potencial crise. (STERNE, 2015, p.76)

Para Kelman (2010), por trás da paisagem sonora de Schafer há um projeto de viés ideológico. “A paisagem sonora de Schafer não é, de maneira alguma, um campo de investigação aural neutro; pelo contrário, ela é profundamente informada pelas próprias preferências de Schafer de uns sons ao invés de outros” (KELMAN, 2010, p. 214).

Mas não é apenas na paisagem sonora que a noção de presença da estereofonia acaba resultando em distanciamentos. A cultura estereofônica pode relacionar-se com o escapismo de homens de classe média que passaram a isolar-se no interior dos próprios núcleos familiares a partir do surgimento de *home stereos*, o que pode apontar para uma problemática mais ampla no ideal de alta fidelidade. “Imersão permite transporte para o mundo da música, longe das realidades domésticas” (KEIGHTLEY, 1996, p. 150)⁵

Antes de começar a discutir o indie rock, é importante esclarecer que não se pode fazer um paralelo direto entre ele e os estudos de paisagem sonora. Embora paisagem sonora tenha eventualmente se consolidado também como um gênero de composição, ela vem sendo tratada de modo mais relevante como um conceito que se oferece a aplicação em investigações acadêmicas em diversas disciplinas. O indie rock, por sua vez, não se localiza em uma esfera disciplinar, científica. Isso, no entanto, não significa dizer que ele não produza conhecimento: o saber, inclusive, exerce um papel fundamental na conformação do próprio gênero musical, como veremos a seguir.

Música indie tem sido considerada por *insiders* como: (1) um tipo de produção musical afiliada a pequenos selos fonográficos independentes dotados de um modo distintivo de distribuição igualmente independente; (2) um gênero de música que possui convenções estilísticas e um som particular; (3) música que comunica um determinado *ethos*; (4) uma categoria de valoração crítica; e (5) música que pode ser contrastada com outros gêneros, como pop *mainstream*, música dançante, blues, country, ou clássico. Os argumentos da comunidade indie sobre afiliação lidam com a natureza da posse de gravações musicais e seu modo de distribuição para um público maior, a natureza das práticas de

⁵ A este estudo se somaria o livro *"Making Easy Listening: Material Culture and Postwar American Recording"*, de Tim Anderson (2006), citado por Théberge, Devine e Everett (2015) e Sterne (2015).

produção musical e sua relação com as formas musicais, e a relação entre os membros da audiência e a música. Considero que indie é precisamente esse discurso, e as atividades que produzem e são produzidas por esse discurso, tanto quanto as produções artísticas e os membros da comunidade que participam do discurso e contribuem para ele. (FONAROW, 2006, p. 26)

Os membros da comunidade indie exigem de si e dos demais um conhecimento sobre música que os torne aptos a estabelecer o que tem ou não valor em música, formando uma espécie de capital cultural que os coloca em posição de poder avaliar não só a música que julga mais valorosa, dentro e fora do gênero. A partir da sociologia de Bourdieu, é possível compreender o indie como "uma complexa circulação de signos empregados em negociações de *status* social" (HIBBETT, 2005, p. 56), em que a distinção não se aplica apenas a gêneros musicais mas se estende aos próprios ouvintes.

O indie é declaradamente movido por ideologias, algumas até internamente conflitantes. Mas uma postura central a ele tem a ver com o fato de ser um dos poucos gêneros cuja denominação não indica um movimento, um ritmo, um estado de ânimo, um caráter étnico, referências a instrumentos particulares ou mesmo a outros gêneros antecessores. "Indie" é uma forma abreviada do termo "independente", e diz respeito à sua relação com a indústria fonográfica, a cujos modos hegemônicos o indie, em tese, opor-se-ia⁶. "Nunca antes um gênero musical havia tirado seu nome da forma de produção que está por trás dele" (HESMONDHALGH, 1999, p. 35).

O indie incorporou os ideais do movimento punk, eclodido ao fim dos anos 1970, levando o lema "faça-você-mesmo" (DIY⁷) a consequências mais amplas: redes de distribuição foram estabelecidas de forma desvinculada das estruturas comerciais das corporações transnacionais, a partir de pequenas lojas especializadas regionais e selos independentes que, segundo o discurso que dá embasamento ao indie, servem para formentar talentos locais e oferecer um ambiente de liberdade criativa que julgavam inexistente nas grandes gravadoras. Nesse sentido, o gênero tem "suas raízes no desafio estético e institucional do punk à indústria da música popular" (idem, p. 34).

⁶ Para esta análise, consideraremos a estética e produção de sentido no indie em um momento anterior à sua chegada ao *mainstream*, nos anos 1990, marcada pelo sucesso da banda Nirvana nos Estados Unidos e pelo fenômeno do Britpop no Reino Unido.

⁷ Sigla de uso corrente, que vem das iniciais da expressão original em inglês "*Do It Yourself*".

Se tais organizações, muitas pautadas pela democratização e horizontalidade (algumas inclusive funcionando como cooperativas), seriam a expressão institucional da investida do indie, esteticamente o gênero pode se manifestar sob muitas formas, demonstrando diversidade mas também apresentando alguns padrões observáveis.

A ética DIY do punk se colocou em grande contraste com as bandas dos anos 1970 que, contemporâneas ao punk e extravagantemente produzidas em estúdio, costumavam levar meses para gravar um álbum e utilizavam todas as formas de bruxaria técnica durante a produção. O viés do punk contra produções elaboradas foi herdado e acolhido pela comunidade indie. O indie se opôs a muitos floreios estilísticos do *mainstream*, como o *overdubbing*⁸ de estúdio ou ritmos dançantes pré-programados, daí advindo o persistente estilo de produção lo-fi do indie. (FONAROW, 2006, p.63)

Antes de enveredarmos pelo lo-fi enquanto subgênero indie, é importante conhecer como Fonarow utiliza o método antropológico de Lévi-Strauss de pares de oposições como ferramenta conceitual para identificar os modos de definição do indie a partir do que ele declara não ser. O indie não é o *mainstream*, porque defende uma imagem de si como local ao invés de global, por exemplo. Outras oposições mapeadas pela autora incluem: pessoal-impessoal, produção simples-produção elaborada; sem solos de guitarra-com solos de guitarra; modesto-autoindulgente; ao vivo-pré-fabricado; cru-técnico; não profissional-virtuoso; caseiro-feito por outra pessoa; autêntico-impostor; original-genérico; específico-geral; austero-extravagante; substantivo-vazio; arte-comércio. Finalmente, a partir da oposição intimista-distante, passa a ficar mais claro porque lo-fi, no contexto do indie rock, pressupõe presença como algo positivo, diferente do lo-fi nos estudos da paisagem sonora.

O lo-fi no indie rock se conecta à estereofonia por meio de tendências anteriores ao punk. Em 1969, por exemplo, é lançado o terceiro álbum de estúdio da banda proto-punk The Velvet Underground, que levou o próprio nome do grupo. A mixagem final, assinada por Lou Reed, ficou conhecida como "*Closet Mix*". "Pensei que soava como se tivesse sido gravado em um *closet*", afirmou o guitarrista Sterling Morrison, autor do comentário que se tornou célebre. Para o músico, isso significava, tecnicamente, uma sutil ênfase nas vozes, postas um tanto "acima" dos instrumentos. Isso contrastava com

⁸ *Overdubbing* é a prática de gravar faixas instrumentais em separado, em que os músicos tocam ouvindo música pré-gravada em fones de ouvido e suas gravações são adicionadas ao mix final.

sua percepção dos álbuns dos Rolling Stones, por exemplo: "a voz estava sempre ao fundo na mixagem", disse Morrison (apud FRICKE, 1995, p. 63).

"The Velvet Underground [o álbum] é uma experiência primordialmente introspectiva, uma gravação que captura em seu detalhe sônico abafado aquela qualidade de uma conversa *tête-à-tête* que Reed tanto prezava na música do Velvet" (FRICKE, 1995, p.62). O efeito seria uma instabilidade dada "pelo drama nu e pela resolução pendente", deixando implícito que parte do que tornaria o álbum especial reside em um certo estado de inconclusão.

"O rock faz isso com você", disse-me Lou Reed em 1987. "Você vai direto em alguém, sem filtros. Essa pessoa não precisa ir a um cinema. Essa pessoa vai estar ouvindo, sozinha, talvez às cinco da manhã. O que era importante", disse ele, sobre a real agenda do Velvet, "eram os discos saindo, indo pras pessoas. Essas pessoas estavam entrando em suas casas e apartamentos com essas gravações e realmente as ouvindo. E nós estávamos sempre compondo em um nível de um-para-um. Então, se você escuta a gravação, é como alguém sentado de frente pra você". (FRICKE, 1995, p.1)

No mesmo ano de 1969, circularia um dos primeiros grandes álbuns de rock *bootleg* (não oficiais), com algumas das gravações feitas informalmente por Bob Dylan e The Band em um porão, dois anos antes. Os registros acabaram sendo lançados oficialmente em 1975, no álbum "*The Basement Tapes*"⁹. Tanto no "*Closet Mix*" usado na primeira prensagem norte-americana do álbum The Velvet Underground¹⁰ quanto em "*The Basement Tapes*", há referência direta a pequenos espaços recônditos que emprestariam às gravações (ainda que metaforicamente, no caso do Velvet) um clima intimista. Estava sendo forjada uma sonoridade e uma vinculação simbólica que mais tarde seria assumida estética e politicamente pelo indie.

Mas, antes disso, foi necessário que a indústria fornecesse os meios de produção para que as gravações domésticas de baixa fidelidade (ou de baixa fidelidade porque domésticas?) se tornassem uma possibilidade. Afinal, nem todo mundo era Bob Dylan para ter um estúdio no porão nos anos 1970. A companhia TASCAM lançou, em 1979, o primeiro gravador portátil de quatro canais que registrava em fita cassete. Os preços

⁹ A versão *bootleg* chamou-se "*Great White Wonder*".

¹⁰ A reedição do álbum em meados dos anos 1980 traz uma outra mixagem ("*Valentin's mix*"), em que foi usado "um som mais claro, mais esperto, com mais groove" (FRICKE, 1995, p.63)

módicos das mídias de gravação colaboraram para que aparelhos da série Portastudio e similares de outras marcas se tornassem um padrão na produção de fitas-demos¹¹ a partir da década de 1980. Aparentemente, já havia um considerável número de "artistas gravando cassetes caseiras" (BERGER, 2007) quando, em 1986, o DJ William Berger utilizou lo-fi para nomear seu programa semanal de meia hora na rádio comunitária independente WFMU, de Nova Jersey (EUA). Teria sido a primeira vez que o termo foi usado no sentido pelo qual se conragou no contexto do indie.

No ano seguinte, Lou Barlow lançou junto com Eric Gaffney a primeira fita cassete com gravações caseiras sob o nome de Sebadoh, que hoje figura como um dos expoentes do subgênero indie do lo-fi. Para Hibbett (2005), "ao desafiar o valor dos equipamentos de gravação de alta tecnologia e a engenharia de som, Barlow oferece a atrativa fachada de uma experiência de escuta 'pura' – uma troca entre artista e ouvinte sem adulterações" (idem, pg. 61). Ao ser expulso da banda Dinosaur Jr, do qual era membro no período, Barlow assumiu (não sem algum despeito) a sonoridade crua, acústica e incompleta do Sebadoh como algo mais autêntico que os rigorosos padrões de autenticidade autoproclamada pelo indie até então, estabelecendo novos parâmetros.

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

[Q]uando se escuta os brutos "fazer" da canção — os silvos, o apertar dos botões, os erros técnicos, distorção — passa-se a confiar que aquilo é tanto honesto quanto real, ou fazer uma leitura de suas imperfeições como um tipo de integridade de trabalhador braçal. Na mais estranha das ironias, a evidência mais direta da produção conota ausência dela, e uma reivindicação por distinção artística é encaminhada por meio de uma estética de carência típica de classe trabalhadora. (HIBBETT, 2005, p. 62)

¹¹ Fitas de demonstração enviadas a gravadoras, imprensa musical, ou vendidas diretamente ao público.

Esse aspecto do lo-fi no indie rock subverte as ideias de imediaticidade e hipermediaticidade enquanto dupla lógica da remediação, no trabalho desenvolvido por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) no âmbito das teorias da mídia. Confedassamente pensada a partir de um referencial majoritariamente visual pela dupla de autores, tal lógica trata da transparência e da opacidade dos meios.

Na imediaticidade, os meios tornar-se-iam transparentes, imperceptíveis, em favor de uma sensação de imersão por parte do espectador. Isso funcionaria, por exemplo, quando a técnica da perspectiva visual produz a ilusão de que o espaço de uma pintura em duas dimensões se estende para além da superfície pintada, dando a impressão de profundidade. Já na hipermediaticidade, os meios se exibem, mostrando-se em abundância, deslumbrando o espectador ao oferecer-lhe uma miríade de estímulos e extensões possíveis. Os gabinetes de curiosidades, precursores dos museus, e as páginas iniciais de portais de internet, com sua cadeia implícita de hipertextos, exemplificam a lógica hipermediática. Na imediaticidade, a ideia é a de um espaço unificado, ao modo da áudio-posição emblemática da estereofonia, enquanto a hipermediaticidade levaria à impressão de uma multiplicidade de espaços abertos à exploração.

Enquanto o lo-fi perturba a contemplação da paisagem sonora, desestabilizando a perspectiva ideal da estereofonia por meio do "mascaramento ou falta de clareza" (SCHAFER, 2001, p. 365), no lo-fi do indie rock a exibição dos meios (os chiados, os cortes abruptos, a microfonia, o som do manuseio dos controles dos aparelhos, a tosse inadvertida) não pode ser entendida como um elemento dispensor de uma atenção centralizada, sendo a própria expressão dos meios o aspecto responsável por proporcionar ao ouvinte uma sensação de imersão em salas, quartos, porões e *closets*, uma passagem perceptiva que o leva ao lugar onde, na intimidade, o artista produz sua música. Este espaço não é o ambiente controlado do estúdio, em que os técnicos estão "para sempre aperfeiçoando o som"¹², apagando as marcas de suas superproduções para obter uma gravação límpida, clara, transparente. Para o ouvinte do indie, essa transparência é a própria opacidade. "Da perspectiva do indie, a produção *mainstream* é entendida como aquela que mascara" (HIBBETT, 2005, p. 62).

¹² "Perfect sound forever" foi o slogan usado no lançamento da tecnologia de mídia do Compact Disc (CD) em 1982, e também é título de um EP da banda Pavement, em sua fase mais ligada ao lo-fi.

Mas essa subversão se efetiva entre os *insiders*, entre aqueles que compartilham do *ethos* indie, pois é nele que a associação entre baixa fidelidade e um senso de presença e imersão fará sentido. Quem desconhecesse a empreitada anti-*establishment* do indie antes de este se tornar parte do *establishment* poderia simplesmente considerar tais obras como registros mal gravados e inacabados, nada mais além de ensaios. O membro do indie diria que estas pessoas não entendem o que há de verdadeiro na música, ao contrário deles, que possuiriam a chave para uma experiência menos mediada¹³.

O elemento ritualístico é importante, porque toca outros aspectos da mediação. Segundo a análise de cunho mais antropológico de Fonarow (2006), baseada em etnografia junto a membros da audiência, a baixa fidelidade de gravações é exaltada no indie rock como um atributo valioso porque o indie defende o contato mais imediato possível com a experiência da música, sem pompa ou grandiosidade, sem que regimes hierárquicos afetem tal mediação. Por isso os shows do indie acontecem não em estádios, mas principalmente em espaços pequenos, onde os integrantes das bandas muitas vezes podem ser encontrados em meio à plateia quando não estão no palco e, quando estão se apresentando, vestem roupas que não se diferem muito do que o próprio público usa.

A autora chega a relacionar os membros da comunidade indie aos puritanos, calvinistas radicais que surgiram na esteira da Reforma Protestante, opondo-se à forma centralizadora, hierárquica e extravagante como a Igreja Católica se interpunha na mediação com o divino. A relação dos puritanos com a instituição representante do catolicismo, nesta análise, encontra um paralelo com a relação da comunidade indie com a indústria fonográfica. Para preservar um contato imaculado com o objeto de devoção, a adesão a rígidos códigos de conduta, a eleição de representantes locais, entre outras práticas dos religiosos reformistas, para Fonarow, se assemelham ao *ethos* indie.

Mas também podemos observar a opacidade da baixa fidelidade funcionando como um desvelamento dos processos de produção. A declaração, seja explícita ou implícita, de que "isto é uma gravação" funcionaria como "isto não é um cachimbo", substituindo o pretendido realismo da estereofonia por algo que beira o surrealismo, uma sobreposição

¹³ Nisso Hibbett identifica uma oposição entre o indie e a cultura de massa, em que o primeiro constituir-se-ia internamente como alta cultura. Já Hesmondhalgh (1999) argumenta que o som lo-fi do punk pode até ter mais apelo do que outros gêneros por vezes tidos como mais comerciais, porque "permitiu participação massiva ao colocar ênfase na supressão da competência" musical (idem, p.45).

de sonho e realidade em que uma manipulação que se oferece à percepção do ouvinte é preferível a uma manipulação que se esconde.

"É impossível apertar o botão *play* e o botão *record* ao mesmo tempo, então alguns dos meus sons devem ser gravados enquanto meus botões não são apertados pelo meu próprio dedo enquanto eu os estou pressionando para que eles possam gravar": assim se inicia a faixa "*Take an Asprin II + I*", do álbum *The Original Losing Losers*, de Sentridoh, projeto solo de Lou Barlow (1995). Tais obras fazem "referência a si como uma gravação – uma característica estranhamente conflitante com a noção previamente estabelecida de um 'puro' intercâmbio artístico, e uma contradição que pode ser atribuída à lógica invertida do campo restrito" do indie (HIBBETT, 2005, p. 62).

Caso tal noção precedente trate-se, de fato, da estereofonia, é preciso retomar a ideia de há algo anterior a essa pureza estabelecida por este fenômeno do pós-guerra. O lo-fi do indie rock não seria a primeira vez em que gravações consideradas toscas para os padrões da alta-fidelidade seriam experimentadas como fiéis àquilo que viriam a representar. Quando foi apresentado ao público pela primeira vez, o som do gramofone foi reportado pela imprensa da época como algo que não podia ser distinguido da projeção da voz humana em uma situação cara a cara, uma reação que pode ser surpreendente para os dias de hoje. A perplexidade diante da novidade ajudou a passar essa impressão, mas os discursos áudio-técnicos também tiveram papel fundamental na conformação dessa percepção. Mas menção a baixa fidelidade no século XIX não pode passar de exercício eurístico, já que tal ideia ainda inexistia, sendo fatalmente anacrônico qualificar aqueles contextos de gravação e reprodução sonora dessa forma.

Da mesma maneira, a nostalgia cultivada no *ethos* indie em relação a uma experiência artística não mediada pela indústria fonográfica (FONAROW, 2006) talvez não encontre referência no passado, uma vez que é provável que não haja um passado para o próprio rock em um contexto anterior à emergência da indústria cultural e, mais especificamente, da indústria fonográfica (ADORNO e HORKHEIMER, 1985; ATTALI, 1996)¹⁴. Embora a produção de gravações nos ambientes domésticos possa ser entendida como uma estética da "carência", a proliferação dos meios de produção no

¹⁴ A obra citada de Adorno e Horkheimer foi originalmente publicada em 1947, e a de Attali, em 1985.

âmbito caseiro também reflete uma abundância dos meios de produção, condição fundamental para a emergência do lo-fi enquanto expressão do indie rock.

O indie pode, em termos institucionais ou estéticos, representar genuinamente uma subversão das lógicas industriais em alguns de seus aspectos. Mas se um dia a limitação da capacidade de armazenamento do registro sônico na fonografia contribuiu para a consolidação de padrões de canções conformados ao intervalo de apenas três minutos, é em função do barateamento e acessibilidade de mídias de gravação e reprodução sonora que, nas gravações caseiras do lo-fi indie, "as demarcações entre o que são 'canções' de fato e o que é apenas ficar tocando à toa são diluídas" (HIBBETT, 2005, p. 62). A disponibilidade de fitas cassetes virgens e de gravadores de quatro ou oito canais apresenta-se como condição de possibilidade da distorção de uma forma "canção" que gerações anteriores de mídias fonográficas influenciaram, em grande medida.

É igualmente necessário retomar a crítica à própria noção de fidelidade produzida no âmbito da estereofonia, da qual muitos autores afastam-se enquanto parâmetro analítico.

Fidelidade é um termo particularmente problemático nos estudos do som, e gostaríamos de enfatizar um forte rompimento com os entendimentos êmicos¹⁵ sobre ela. Para nós, fidelidade é mais um termo equivocado do que uma medida do grau em que uma gravação é "fiel" a uma fonte, ou qualquer senso de "qualidade sonora absoluta"; não é uma "lógica" abrangente na história da reprodução sonora. (THÉBERGE, DEVINE, EVERETT, 2015, p. 3-4)

Para Sterne (2003), a própria cisão entre original e cópia seria um projeto ideológico que estaria no âmago da promessa hegeliana de síntese e supressão, em que o mediador perfeito desaparece completamente. "Mas aquele momento da perfeita correspondência nunca chega, e porque nunca chega, as teorias da mediação posicionam a reprodução sonora como um fracasso, uma farsa e uma degradação de uma presença ao vivo mais fundamental" (STERNE, 2003, p. 286). No entanto, o autor advoga que aquilo que vem antes é precisamente a reprodução, e não a originalidade, porque a primeira geraria a segunda. Isso nos fornece novas pistas para pensar a questão da autenticidade e da nostalgia, seja no contexto do indie rock ou no dos estudos da paisagem sonora, ou até

¹⁵ Êmico é um termo usado nas ciências sociais para referir-se a padrões de análise a partir da posição dos agentes internos aos fatos investigados, e não por uma posição de observador externo. Neste sentido, a crítica de Sterne à vinculação da compreensão de paisagem sonora ao *habitus* da estereofonia aponta para uma consideração da concepção de Schafer como um entendimento êmico.

mesmo a questão da aura colocada por Walter Benjamin em seu clássico ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte.

Benjamin (...) qualifica sua definição de *aura* em uma nota: "Precisamente porque autenticidade não é reproduzível, a intensiva penetração de certos processos (mecânicos) de reprodução foi decisiva na diferenciação e gradação da autenticidade". Nessa formulação, o próprio constructo da *aura* é, de modo geral, retroativo, algo que é um artefato da reprodutibilidade, ao invés de um efeito colateral ou uma qualidade inerente da auto-presença. Aura é o objeto de uma nostalgia que acompanha a reprodução. De fato, a reprodução não separa realmente cópias de originais, resultando, pelo contrário, na criação de uma forma distintiva de originalidade: a possibilidade de reprodução transforma a prática da produção. (STERNE, 2003, p. 220, grifos do autor)

A fonografia seria o marco de uma rede (*network*) sócio-espacial e sócio-temporal, em que o *medium* não media a relação entre cantor e ouvinte, por exemplo, ou entre original e cópia. Ao invés disso, o *medium* é a própria natureza da conexão entre eles.

Os próprios sons vêm a existir, antes de mais nada, para ser reproduzidos através da rede. Eles não são colhidos do mundo para depósito e transmissão. Esta é uma diferença crucial. A rede é a configuração de uma rede de relações sociais e tecnológicas, e a existência no mundo dos sons produzidos no âmbito do *medium* não pode ser assumida para além da rede. O "*medium*" não necessariamente media, autentica, dilui ou estende uma relação social preexistente. (idem, p. 226)

Foi a essa rede sócio-espacial e sócio-temporal, ponto central das práticas de reprodução sonora, que Lou Reed se dirigiu quando gravou os álbuns do Velvet Underground. Tal obra não existe desvinculada dessa rede: banda e ouvintes se reúnem em um espaço íntimo, uma espécie de sobreposição do *closet* e dos cômodos igualmente recolhidos das casas e apartamentos para onde as pessoas levam as gravações, onde podem estar como se sentados de frente uns para os outros, na comunhão da escuta.

Apesar das contradições internas do indie, esse imbricamento da rede também é captado pela estética do rock lo-fi. Resta saber se a busca ferrenha do indie pela detenção do direito de dizer qual é a verdadeira experiência musical¹⁶ o afastaria de uma vivência mais integrada com a fonografia. Esta, por sua vez, analisada a partir de concepções díspares do lo-fi, parece fragilizar a pertinência da dupla lógica da remediação – particularmente a imediaticidade – para a análise de processos sonoros.

¹⁶ "A vida realmente é diferente, quer dizer, ao vivo é muito pior." (Belchior, 1946-2017)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARKETTE, Sophie. Sounds Like City. In: **Theory, Culture & Society**. London, Thousand Oaks e Nova Delhi: SAGE, 2004, Vol. 21(1), pp. 159-168. [DOI: 10.1177/0263276404040486]

ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARLOW, Lou. **The Original Losing Losers**. Upland: Shrimper Records, c1995. 1CD.

BERGER, William. **January 26, 2007: Shit From an Old Cardboard Box**, incl. Uncle Wiggly Tour Diary. Disponível em: http://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/shit_from_an_ol.html. Acesso em: 26 abr. 2017.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Cambridge/Londres: MIT Press, 2000.

FRICKE, David. In: **The Velvet Underground: Peel Slowly & See** (Box set). Londres: Polydor, c1995. 5CD.

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

HESMONDHALGH, David. Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre, in: **Cultural Studies**, Volume 13.1, 1999, pp 34-61.

HIBBETT, Ryan. What Is Indie Rock?, in: **Popular Music and Society**, Volume 28, 2005, pp 55-77.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape, in: **The Senses and Society**, vol. 5, No. 2, 2010, p. 212-234.

RUSSOLO, Luigi. "A Arte dos Ruídos". In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 51-55.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durham, Londres: Duke University Press, 2003.

_____. The Stereophonic Space of Soundscape. In: THÉBERGE, P; DEVINE, K; EVERETT, T (org.). **Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound**. New York: Continuum, 2015, pp 65-83.

THÉBERGE, P; DEVINE, K; EVERETT, T. Introduction: Living Stereo. In: _____. **Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound**. New York: Continuum, 2015, pp 1-34.

KEIGHTLEY, K. "Turn It Down!" She Shrieked: Gender, Domestic Space and High Fidelity, 1948-59. In: **Popular Music**, vol. 15, No. 2, 1996, p. 149-177.