

A estética *lo-fi* enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em *Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: SONOLOGIA

Rafael Hermés Mondoni Moreira USP - rafael.hermes@usp.br

Resumo: O presente artigo constitui parte de pesquisa em andamento e apresenta análise parcial de dados. Apresentaremos no discorrer no texto nosso embasamento teórico sobre as noções de fidelidade sonora, *lo-fi* e *hi-fi* a fim de criar uma narrativa sobre a produção musical *lo-fi* na música popular e suas potenciais ferramentas de análise que se relacionam com o discurso musical do funk. Em última instância, demonstraremos os pontos de convergência entre funk e *lo-fi* na produção musical de *Bum Bum Tam Tam* de autoria do MC Fioti.

Palavras-chave: Funk. Fidelidade. Lo-fi. Hi-fi. Do it Yourself.

The Lo-fi Aesthetics as a Potential Analytical Tool in the Musical Production of São Paulo Funk: Application in *Bum Bum Tam Tam* by MC Fioti

Abstract: This paper is part of an ongoing research and presents partial data analysis. We will present in the text our theoretical basis on the notions of sound fidelity, lo-fi and hi-fi in order to create a narrative about lo-fi musical production in popular music and its potential analytic tools that relate to funk's musical discourse. Ultimately, we will demonstrate the points of convergence between funk and lo-fi in the musical production of *Bum Bum Tam Tam* by MC Fioti.

Keywords: Funk. Fidelity. Lo-fi. Hi-fi. Do it Yourself.

1.Definindo o lo-fi

Baixa fidelidade sonora, ou apenas *lo-fi* (acrônimo de *low-fidelity*), é o termo utilizado para referir-se aos tipos de "gravações musicais abaixo dos padrões de uma gravação profissional *mainstream*, seja por conta de equipamento deficiente, fundos escassos ou escolha estética" (VALLEE, 2014, tradução nossa). As primeiras aparições do termo surgem como uma forma de identificar o tipo de sonoridade aposta aos sistemas de som de alta-fidelidade, os sistemas *hi-fi* (*high-fidelity*); contudo, ao longo dos anos, o termo também adquiriu novas atribuições. A exemplo disso, Adam Harper em sua tese de doutorado, *Lo-fi Aesthetics in Popular Music Discourse*, aponta três definições do *Oxford English Dictionary* no qual o termo *lo-fi* é atualizado e ressignificado. Em 1976, o termo aparece no dicionário com a definição que carregava desde os anos 60: "reprodução sonora pior em qualidade do que *hi-fi*" (apud HARPER, A. 2014, p. 11, tradução nossa). Já no ano de 2003, *lo-fi* seria definido como "um gênero da *rock music* caracterizado por mínima produção que dispõe de



uma sonoridade crua e não sofisticada" (Ibid.). E por fim, em 2008, descrito como "não polido, amador e tecnologicamente não sofisticado, com uma deliberada escolha estética" (Ibid.).

No ano de 1977, porém, o termo *lo-fi* seria cunhado por Murray Schafer em seu livro *A afinação do mundo* como parte dos seus conceitos-chave utilizados nos estudos relacionados a paisagem sonora. Para Schafer, o *lo-fi* trata-se de "uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado ao estudo da paisagem sonora, o ambiente *lofi* é aqueles em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza" (SCHAFER, 2001, p. 365).

Schafer compreende, portanto, a paisagem sonora *lo-fi* como um resultado decorrente das aglomerações de diversos objetos sonoros que inibem as percepções das alturas e sutilezas das dinâmicas, o que gera, em seu entendimento, falta de clareza. Para ele, tanto *lo-fi* como *hi-fi* constituem partes diretamente opostas do espectro do conteúdo de uma paisagem sonora, deste modo, colocando de uma forma um pouco generalizada, a paisagem sonora *lo-fi* associa-se a vida urbana, enquanto a *hi-fi* a vida rural.

Ao nos aproximarmos de uma literatura técnica do áudio, porém, notamos que a definição comumentemente atribuída ao termo *lo-fi* aparece, majoritariamente, sob posição contrária ao que é concebido pela indústria fonográfica como *hi-fi*, o que gera, por consequência, um modelo a ser atingido a partir de uma idéia vigente de fidelidade sonora que é definida sob a ótica hegemônica da indústria fonográfica. Desta forma, a fidelidade sonora:

Pressupõe uma relação de igualdade ou semelhança com algo - é ainda utilizado, especialmente na indústria fonográfica e de áudio, mas seu significado tornou-se reflexivo e inconsistente: a fidelidade de uma reprodução não é estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao padrão imposto pela própria tecnologia de gravação (IAZZETTA, 1997, p. 4).

Devemos nos ater, portanto, que o discurso que é expressado pela alta-fidelidade está diretamente relacionado com a concepção da indústria fonográfica de fidelidade sonora, e que de certa forma, parece que "a questão da alta-fidelidade parece voltar à tona toda vez que se quer justificar a necessidade de se realizar uma atualização tecnológica" (IAZZETTA, 2009, p. 126). Porém, com o intuito de sermos mais pragmáticos e não deixarmos o conceito demasiadamente aberto, atribuímos a fidelidade sonora a idéia de "precisão com que uma



sistema de reprodução musical irá recriar o som da música original. A fidelidade verdadeira pode ter uma reprodução perfeita, o qual pode ser considerado um ideal a ser atingido" (WHITE, LOUIE, 2005, 148).

Sob esta definição, compreendemos que a questão da fidelidade sonora relaciona-se diretamente, porém de modo inverso, com o discurso *lo-fi* na música popular¹; assim, se por uma lado a fidelidade sonora trata-se da capacidade com que um sistema de som consegue emular sua fonte original², o discurso *lo-fi* na música popular procura evidenciar as imperfeições do suporte tecnológico utilizado para a gravação. Dessa forma, o *lo-fi* trata-se de "uma forma de música popular que possui baixa qualidade sonora e outras qualidade 'grosseiras', pois foi gravada em um estilo de 'faça-você-mesmo' por amadores em equipamentos amadores, e seus praticantes e fãs gostam disso dessa forma" (HARPER, 2014, p. 43). Além disso, ela "expressa as deficiências técnicas e tecnológicas associadas à produção musical amadora; o faça-você-mesmo, isto é, em casa com equipamento de gravação barato." Ademais, "a estética *lo-fi* não é apenas a autenticidade realista, não mediada, que frequentemente se supõe, mas exibe também fascínio pelo distanciamento das normas percebidas de técnica e tecnologia (ou 'tecnocracia'), significado pelos efeitos *lo-fi*" (Ibid.)³.

Entendemos então que a estética *lo-fi* pode ser vista como uma estética da imperfeição (ou mais especificamente da gravação imperfeita); nesse contexto, ela assume conscientemente um discurso anti-tecnocrático, em que os efeitos *lo-fi*, possuem papéis fundamentais para se produzir música. Isto posto, classificamos os efeitos *lo-fi* em duas categorias: imperfeição fonográfica (com duas subcategorias: distorção e ruído) e imperfeição não-fonográfica - elementos produzidos decorrentes de mal uso ou funcionamento de equipamentos que podem ocorrer durante a gravação; dessa forma:

Podemos dizer informalmente que a imperfeição fonográfica é "tecnológica" por natureza enquanto a não-fonográfica é "técnica" por natureza, em última análise, as imperfeições fonográficas e imperfeições não-fonográficas deveriam ser consideradas em um espectro da significação (anti)-tecnocrática (HARPER, 2014, p. 17).

A estética *lo-fi* na música popular fundamenta-se, portanto, na anti-tecnocracia enquanto forma discursiva, logo, ela busca através dos aparatos sonoros evidenciar as



imperfeições técnicas e tecnológicas (via efeitos *lo-fi*) a fim de compor parte fundamental de sua narrativa.

2. A estética *lo-fi* na música popular como potencial ferramenta para análise musical

O estabelecimento do *lo-fi* na música popular como uma forma de produção musical pode ser um pouco incerta. Historicamente, a evolução do emprego do termo - de reprodução com baixa fidelidade para emancipação enquanto forma de produção musical - é comumentemente atribuída ao DJ da WFMU William Berger, que apresentava em seu programa - de nome "*Low-Fi*" - músicas gravadas em equipamentos de baixo custo. Consequentemente, no ano de 1987 a associação entre *lo-fi*, *home-recording* e primitivismo era frequentemente feita em qualquer lugar. De todo modo, ao longo da trajetória do *lo-fi*, podemos regularmente identificar uma aproximação feita entre a sua estética e diversos gêneros musicais - em sua maioria subgêneros do rock - como skiffle, rock, indie, punk, chillwave, hypnagogic pop e até mais recentemente no *lo-fi* hip-hop. De toda forma, como destacado por Tony Grajeda, o *lo-fi* "até 1995 inegavelmente havia chegado - e chegado de fato com uma formação discursiva" (GRAJEDA, 2003, p. 358).

Por mais que exista diretamente uma relação íntima entre *rock* e *lo-fi*, percebemos, que, através da associação da estética *lo-fi* com diversos outros gêneros musicais, o *lo-fi* não pode ser entendido como um gênero musical em si, mas sim como uma estética relacionada a produção musical. Assim, a lógica por trás da produção *lo-fi* não é estabelecida sobre as regras tradicionais do jogo musical, ou seja, sob a relação primária dos parâmetros de duração, altura e intensidade; ela transcende a questão das formas e estruturas musicais, dessa forma, preocupa-se mais com a questão da sonoridade que é executada pela produção musical.

Ora, a partir desta perspectiva, devemos nos indagar: por que não aplicarmos a estética *lo-fi* como potencial ferramenta analítica no discurso musical do funk?

Com base neste questionamento, percebemos, sob uma análise preliminar, alguns pontos de convergência em que o funk e o *lo-fi* se correlacionam. Em vista disso, apresentaremos, aqui, o que identificamos de elementos na produção musical do funk como imperfeições fonográficas e não fonográficas.



Tam

3. Pontos de convergência entre lo-fi e funk na produção de Bum Bum Tam

Ainda que o funk possua hoje maior reconhecimento na escala do prestígio cultural, comumentemente o seu "valor" enquanto arte é constantemente questionado e, por consequência, marginalizado; de todo modo, é evidente a sua presença em diferentes camadas do cenário musical. Está no *underground*, como por exemplo nos bailes de rua (ou fluxo), no funk 150 BPM ou ainda no funk proibidão; no *mainstream*, aparece representado por artistas que possuem contratos realizados com as *majors*, como por exemplo, Anitta ou Ludmilla com a Warner Music; e por fim, aparece também naquilo que denominamos aqui como *mainstreamed* (Cf. KANAI, 2017, p. 129)⁴, que estabelecidos por canais no YouTube, estilizam e propagam as novidades do *undergroun*d, como KondZilla, GR6, Legenda Funk ou Detona Funk .

A cena vigente do funk se estabelece, portanto, dessa forma. Identificamos nela três correntes em que, potencialmente, duas delas se relacionam com a estética *lo-fi*: o *underground* e o *mainstreamed*. De fato, não podemos involuntariamente nos precipitar afirmando, ou ainda querer pretenciosamente cunhar, a existência de um funk *lo-fi*, pois, não é isso o que encontramos hoje no funk. Do mesmo modo, não podemos afirmar um discurso anti-tecnocrático no funk, pois, este não parece querer subverter os aparatos sonoros ou ainda se opor às normas da indústria fonográfica. Assim, se por um lado conseguimos identificar uma relação entre estética *lo-fi* e funk, este se dá unicamente e apenas desta forma - pelo menos nesta altura da pesquisa - na sua relação com a sonoridade.

O que discorre a seguir consiste em alguns comentários de uma análise preliminar do que identificamos como imperfeição fonográfica e não-fonográfica na fala de um criador de funk, para tal, tomamos como referência a entrevista de um MC e DJ-produtor⁵ com produções na cena *mainstremed*, o MC Fioti (ORTEGA, 2018). Nesta entrevista, o processo de criação musical do MC Fioti no papel de DJ-produtor, na produção musical do funk *Bum Bum Tam Tam*, é comentado pelo próprio autor.

O funk *Bum Bum Tam Tam* talvez seja um dos principais marcos do funk paulistano. Justamente por ser tanto composto como produzido pelo MC Fioti, podemos afirmar que a produção de *Bum Bum Tam Tam* foge do *modus operandi* tradicional da produção musical do funk, ou seja, encontramos as figuras do MC e DJ-produtor vinculado apenas a uma persona, a do MC Fioti. Lançado em 8 de fevereiro de 2017 pelo canal do



YouTube Detona Funk (YOUTUBE, 2017a), e exatamente um mês depois (8 de março de 2017) o videoclipe da música pelo Canal KondZilla (YOUTUBE, 2017b), *Bum Bum Tam Tam* conta hoje com mais de 1,2 bilhões de visualizações em seu videoclipe, tornando-se o primeiro videoclipe de funk e de música brasileira a atingir a marca do bilhão.

Em entrevista concedida ao jornalista Rodrigo Ortega e divulgada no dia 15 de novembro de 2017, o MC Fioti narra, na primeira parte da entrevista, o seu processo de produção musical em *Bum Bum Tam Tam*, onde realiza comentários que esbarram com o tipo de produção presente nas gravações *lo-fi*. Para descrevê-las, as separamos aqui divididas em duas partes: processos de gravação (captação sonora) e processos de produção (mixagem, masterização, tratamento ou processamento do áudio).

A gravação da voz presente em *Bum Bum Tam Tam* é evidentemente de caráter primitivista (cf. HARPER, 2014, p. 59). Ao descrever o processo de captação sonora realizado pelo o MC Fioti, o mesmo relata:

Liguei o celular aqui porque não tinha microfone [...] se você ver na qualidade da voz aí mesmo (aponta para o monitor) você percebe que está meio abafado [...] e o pior é que lá em casa era uma sala, então tipo, tinha vários tipos de ruídos que está aí e que ajudou muito (ORTEGA, 2017a).

Notamos, portanto, tanto na explicação do MC Fioti como na escuta da faixa de *Bum Bum Tam Tam* a qualidade de caráter "abafado" que está presente na linha da voz. O celular que é utilizado, então, como um meio de captação sonora e o espaço "inadequado" para gravação revelam para nós as características, a coloração e principalmente as deficiências do suporte tecnológico. Logo, este suporte torna-se encarregado por enfatizar os ruídos - que *a priori* são indesejados - do espaço, ao mesmo tempo que lhe é conferido a responsabilidade pela qualidade "abafada" atribuída ao áudio que tornou-se desejada pelo MC. Este desejo torna-se ainda mais evidente para nós em certa altura da entrevista quando o MC ao concluir a sua fala diz: "eu pensei em gravar a voz de novo, só que eu gravei e ficou zuado. Tipo, saiu a essência, ficou aquele negócio de muita qualidade, de estúdio. E o legal é isso aqui, que tipo, tá natural" (ORTEGA, 2017a). Neste sentido, *Bum Bum Tam Tam* foge das normas de uma gravação *mainstream* e aproxima-se mais do estilo de gravação caseiras conhecidas como *home-recording* ou *bedroom-recording*, práticas comuns a cultura do *Do it Yourself* (o faça-você-mesmo).



Porém, a cultura *DIY* na produção de *Bum Bum Tam Tam* não atua somente no nível da gravação, ela está presente também, no processo de produção⁶. Assim, se por um lado a gravação pode ser lida como primitivista, a produção pode ser entendida, no que tange a mixagem, masterização e tratamento das linhas vocais e instrumentais, próximo a uma sonoridade "crua" ou "não-polida", logo, imperfeita. Essa "crueza" é visto como algo desejada (como observamos na fala de Fioti ao comentar que cogitou em regravar o vocal, mas desistiu pois perdeu a essência) e coerente com alguns subgêneros do funk⁷.

4. Considerações Finais

Identificamos, portanto, a partir de uma análise preliminar de *Bum Bum Tam Tam*, a existência de uma relação de proximidade entre sonoridade *lo-fi* e imperfeição fonográfica. Não devemos excluir, porém, a possibilidade desta mesma relação com a imperfeição no nível não-fonográfico; contudo, não nos parece que em *Bum Bum Tam Tam* isto ocorra - pelo menos de forma consciente. Sendo assim, as sonoridades que foram alçadas pelo compositor relacionam-se muito mais decorrentes das deficiências expostas pelos suportes tecnológicos do que de fato pela subversão ou mau uso dos aparatos sonoros e, consequentemente, do desejo pelo "errado". Ademais, devemos ainda salientar que a estética *lo-fi* presente na música do MC Fioti relaciona-se diretamente com o seu processo de aprendizado adquirido via cultura *DIY* e suas condições de produção de baixo orçamento. De fato, entendemos que a relação da estética *lo-fi* em *Bum Bum Tam Tam* necessita ainda de um maior aprofundamento, e que não podemos generalizar e conceber uma relação explícita entre *lo-fi* e funk; de todo modo, sob esta análise preliminar, a obra do MC Fioti abre precedentes e instiga a nossa investigação para nos aprofundarmos no tema.

Referências:

FACINA, Adriana; MOUTINHO, Renan; NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. *O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*, Opus, v. 24 (1), 222-63, 2018. Disponível em: http://www.doi.org/10.20504/opus2018a2411>. Acesso em: 31 mar. 2019. GRAJEDA, Tony. The Sound of Disaffection. In: JENKINS, Henry; MCPHERSON, Tara; SHATTUC, Jane (Eds.). *Hop on Pop*: The Politics and Pleasures of Popular Culture. Durham, Duke University Press, 2002. 357-375.



HARPER, Adam. 2014. *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*. Oxford, 2014. 434f. Tese (Doutorado em Musicologia). Wadham College, Universidade de Oxford, 2014. http://ora.ox.ac.uk/objects/ora:11635.

IAZZETTA, Fernando. *A Música, o Corpo e as Máquinas*, Opus, v. 4 (4), 27-44, 1997. Disponível em: https://bit.lv/2Ucwe09>. Acesso em: 31 mar. 2019.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009. KANAI, Akane. "DIY Culture". In: NAVAS, Eduardo; Gallagher, Owen; xtine burrough (Orgs.). *Keywords in Remix Studies*. Nova York e Londres, Routledge, 2017. 125-34.

ORTEGA, Rodrigo. Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial. São Paulo. G1, Música. 15 dez. 2017a. Disponível em: https://glo.bo/2jbMNnT>. Acesso em: 30 mar. 2019.

ORTEGA, Rodrigo. Como nasce um funk? DJ de "Deu onda" explica produção de hits que sustentam família. São Paulo. G1, Música. 30 jan. 2017b. Disponível em:

https://glo.bo/2vimc03>. Acesso em: 30 mar. 2019.

SHAFER, R. Murray. A afinação do Mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VALLEE, Mickey. Lo-fi. Grove Music Online, 2014. Disponível em:

http://bit.lv/2ONETjv>. Acesso em: 04 abr. 2019.

WHITE, Glenn D.; LOUIE, Gary J. *The audio dictionary*. Seattle: University of Washington Press, 2005. 3 Edição.

<u>YOUTUBE.COM</u>. Disponível em: http://bit.ly/2CXWT5Q>. Acesso em: 04 abr. 2019. *MC Fioti - Bumbum TamTam (Fioti NVI - RW) Lançamento 2017*. Música. Veiculado em: 08 fev. 2017a. Dur: 2min35s.

<u>YOUTUBE.COM</u>. Disponível em: https://bit.ly/2qxjQo1">https://bit.ly/2qxjQo1>. Acesso em: 04 abr. 2019. *MC Fioti - Bum Bum Tam (KondZilla)*. Videoclipe. Veiculado em: 08 mar. 2017b. Dur: 2m50s.

Notas

- 1. Devemos ressaltar que o discurso *lo-fi* na música popular difere-se de outras formas discursivas presentes, por exemplo, na música experimental ou de vanguarda. A diferença reside na atribuição dada às idéias de distorção e ruído; logo, enquanto a estética *lo-fi* percebe-as como falta de técnica (e isto é desejado) dessa forma (não/anti)-tecnocrática as demais, constituem-nas como novas técnicas.
- 2. Consideramos, aqui, como fonte original, não a fonte primeira na qual foi registrada um objeto sonoro, mas sim a superfície tecnológica que carrega a gravação, logo, o seu simulacro.
- 3. Ainda sobre o faça-você-mesmo, Kanai define que a cultura *DIY* "não comporta necessariamente uma definição simples e está ligada a conceitos múltiplos sobrepostos em seu estatuto e significado como produção amadora (KANAI, 2017, p. 125)". Ela "deve ser entendida no contexto do capitalismo avançado no qual há pressão substancial para posicionar o eu, tal qual outros produtos culturais, como inovador ao invés de 'derivativo'" (ibid.) .
- 4. "Na indústria econômica avançada, a Internet tem sido amplamente *mainstreamed*" (KANAI, 2017, p. 129). Kanai se refere a Lenhart.
- 5. Para uma definição de DJ-produtor ver FACINA, Adriana; MOUTINHO, Renan; NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos, 2018.
- 6. Ainda sobre a cultura *DIY* no funk, fazemos dois comentários: 1) Há uma relação entre cultura *DIY* e o processo de aprendizagem do DJ-produtor, pois, não se trata de um ensino formal em seus moldes tradicionais.
- 2) Contrário ao *ethos* da cultura *DIY*, o funk não possui uma aversão ao mercado ou ainda é vilão dele, a propósito, em muitas situações ele almeja atingir o mercado.
- 7. Esse tipo de sonoridade almejada parece clara na visão do DJ Jorgin (outro DJ da cena *mainstremed*) ao destacar em seu processo de criação que "por uma boa mixagem já fica bom para ouvir no funk. Claro que dá para melhorar muito mais isso, mas se eu deixar tão perfeito talvez o pessoal não abrace a ideia, não goste. Porque eles gostam da parada um pouco suja: aquele grave batendo bem forte, o médio também. O pessoal escuta muito em som de carro. E em som de carro eles põem pra arregaçar mesmo" (ORTEGA, 2017b).